spex

Magazin für Popkultur

+CD

12 Tracks
Element Of Crime
Kala Oberaha
Von Spar
Kindness
Peeking Lights
u. a.

Pop & Depression
Genie dank Wahnsinn?
Bernd Regener
Oliver Polak
Frontieren

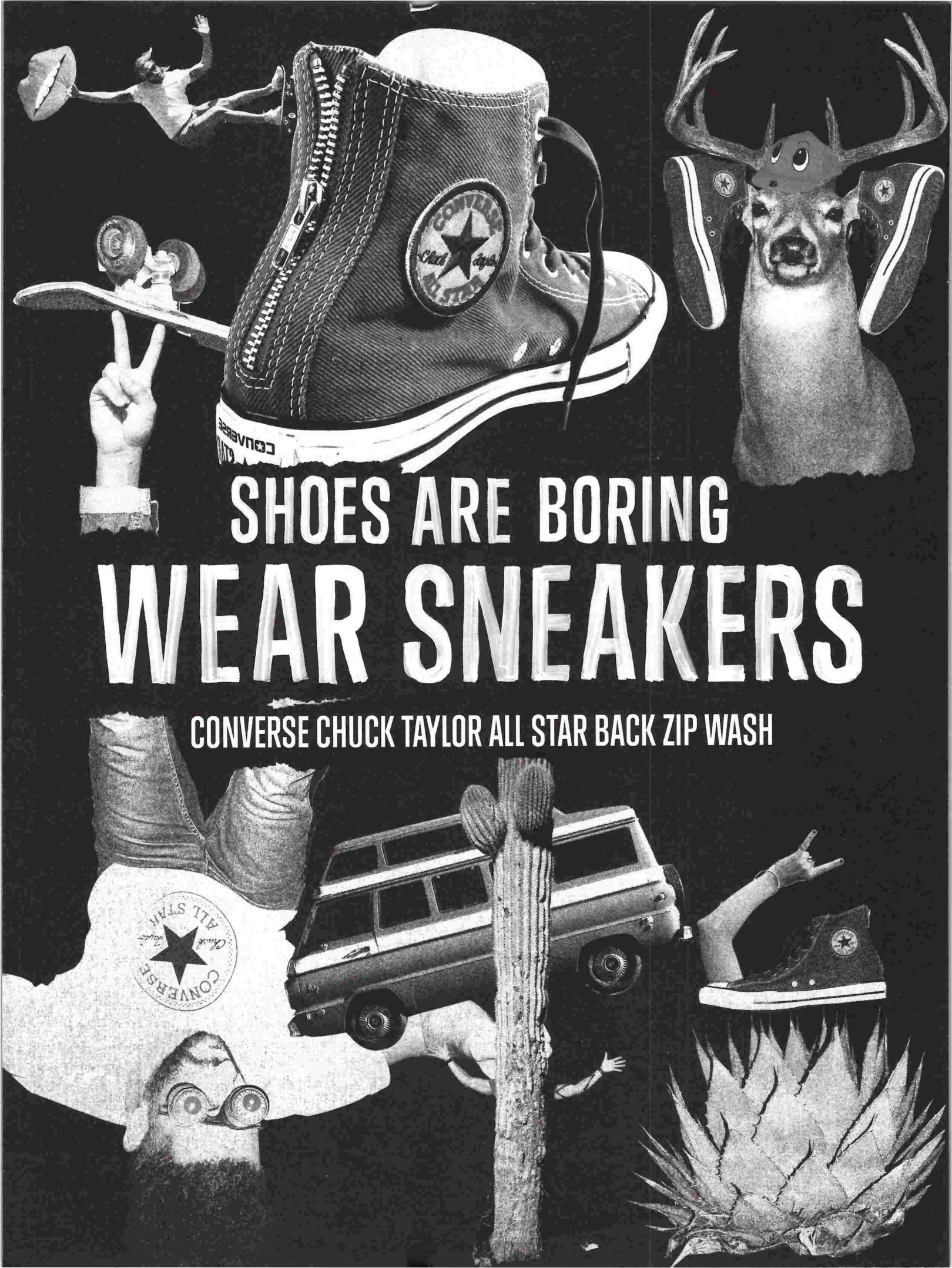
Gastbeit
Zu Besuch beim
Klang Alchemisten

Kim Gordon
Das Wesen der
Jungfrau Frauen

Zola Jesus
Christian Kolonovits
Robert Rosenberg
Alt-J

Hey Twin

4 199151 605908 10

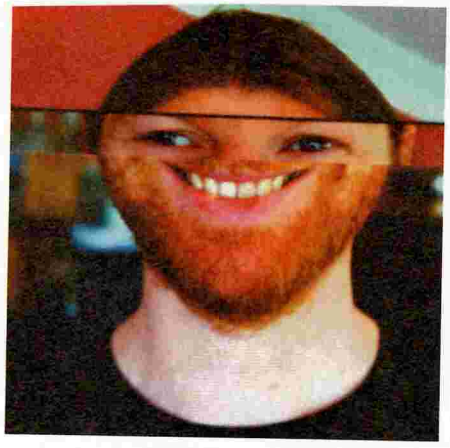

SHOES ARE BORING
WEAR SNEAKERS
CONVERSE CHUCK TAYLOR ALL STAR BACK ZIP WASH

CONVERSE
Chuck Taylor
ALL STAR
CONVERSE

EDITORIAL

Trau keinem über 30!

Als wir noch jünger waren, liebe Leserinnen und Leser, gehörte dieser Spruch zum subversiven Grundinventar – auch wenn er ursprünglich ein Motto der tendenziell verhassten Hippies gewesen war. Wir hörten Musik, die meine Mutter »Depri-Mucke« nannte – The Cure, Joy Division usf. –, und verbrachten unsere Tage damit, das Leid unserer Helden zu romantisieren: Der Selbstmord von Ian Curtis machte ihn erst unsterblich und ließ uns die Musik seiner Band noch intensiver erleben als zuvor, die jahrelange Drogensucht von Iggy Pop begriffen wir als ein wahres Anti-Mainstream-Statement, die apokalyptisch-misanthropischen Texte von Robert Smith als einzige Möglichkeit, die Welt da draußen zu beschreiben.



Später kam das Leben – und mit ihm einige dringend nötige Einsichten. Wir erkannten unsere Schwäche, das fiese Monster Realität fickte uns hart. Mit jedem weiteren Jahr merkten wir aber auch, wie sehr wir doch trotz allem an diesem Leben hingen. Weil es immer wieder großartig und einzigartig ist – und die Alternativen dünn gesät sind. Der 30. Geburtstag war längst vorbei, und natürlich kannten wir alle inzwischen Freunde, die die damaligen Vorsätze zu ernst genommen hatten: die an Drogen oder an der Welt verzweifelt waren, sich umgebracht hatten oder sonstwie vor den Jahren gestorben waren. Vor allem kannten und kennen wir aber Leute, die unter psychischen Krankheiten litten und leiden. Denn das sind Depressionen, Süchte, Psychosen zuerst: ernsthafte Krankheiten. Und wenn wir uns um Freunde kümmerten, die unter diesen Krankheiten litten, hatten wir selten den Eindruck, besondere Kreativitätsschübe bei ihnen zu erleben. Den meisten ging es einfach nur schlecht.

Doch auch wenn man begriffen hat, welche Folgen der Kult um »Genie und Wahnsinn« haben kann, nimmt man es trotzdem als quasi-naturgegeben hin, wenn in der Popkultur der gleiche hedonistische, künstlerdarstellerische Geist herrscht wie eh und je. Während Sucht und Depression also zum Grundinventar des Pop zu gehören scheinen und der Selbstmord von Robin Williams ebenso billigend in Kauf genommen wird wie die Sucht von Pete Doherty, führen psychische Leiden in der Normalbevölkerung immer noch zu Stigmatisierungen – was für die Betroffenen das Leid verstärkt. Aus diesen Gründen widmen wir uns dem Thema mit einem umfangreichen Schwerpunkt: Der Musiker und Autor Sven Regener spricht mit dem Stand-up-Comedian und Buchautor Oliver Polak sehr direkt und persönlich über Depressionen, Greta Wagner benennt fatale Fehlentwicklungen in unserer selbstoptimierten Gesellschaft, Kerstin Grether schreibt über Psychosen.

Eher den dunklen Seiten des Lebens zugetan erscheint aus der Ferne auch der Großkünstler Richard David James, der in den Neunzigern unter dem Moniker Aphex Twin viel dafür getan hat, die Grenzen zwischen Rock und elektronischer Musik aufzuweichen. 13 Jahre lang hatte James kein Aphex-Twin-Album mehr veröffentlicht – bis jetzt. Entsprechend groß war die Freude darüber, dass er sich entschied, SPEX ein deutschlandexklusives Interview zu geben. Heiko Hoffmann traf in London allerdings keineswegs auf einen grüblerischen Schmerzensmann, sondern auf einen glücklich verheirateten Familienvater und Equipment-Nerd. Und da das Spiel mit Masken und Identitäten bei Aphex Twin obligatorisch ist, fiel die Coverwahl auf ein in nächtelanger Kleinarbeit entstandenes Rendering nach Vorbild mehrerer Fotos des Künstlers (siehe oben).

Kein Nerd, sondern eine Stütze dieser Redaktion war zuletzt Thomas Vorreyer. Drei Jahre hat der Magdeburger die Online-Redaktion von SPEX betreut. In dieser Zeit reifte Vorreyer vom Jungredakteur zum gestandenen Profi, auf den auch in unruhigen Zeiten Verlass war. Besonders erwähnenswert ist sein Einsatz in der Phase des Redaktionswechsels vor zweieinhalb Jahren, als er im Team verblieb und sich mit uns manche Nacht um die Ohren schlug. Vielleicht liegt es an diesen Nachtschichten, dass der Student der Politikwissenschaften nun »etwas Ordentliches« lernen und also sein Studium abschließen will. Vorreyer verlässt die Redaktion Ende September, wir wünschen ihm alles Gute!

Einer der letzten Termine, die der Redakteur online begleiten wird, ist der traditionelle SPEX-Abend, der in diesem Jahr im Rahmen des Reeperbahn-Festivals stattfinden wird. Am Samstag, den 20. September, begrüßen wir Sinkane, The Fat White Family, Anna F. und das Einar Stray Orchestra im Hamburger Knust – und hoffentlich auch einige von Ihnen!

Bis dahin viel Spaß mit dieser Ausgabe,
Torsten Groß

Floris van Bommel
9th generation shoemaker
Moergestel

Jay Brannan
Singer-songwriter
New York

Floris van Bommel presents New York **singer-songwriter Jay Brannan**. Floris: "The dark side of key lime pie in musical form, that's Jay. I'm a fan."

Album: Always, Then, & Now

TOURDATES

Oct. 5	***München***	Strom
Oct. 6	***Frankfurt***	Nachtleben
Oct. 7	***Berlin***	Frannz Club
Oct. 8	***Hamburg***	Prinzenbar
Oct. 9	***Köln***	Blue Shell

Floris van Bommel

N° 356

TITEL

20 APHEX TWIN
TEXT: Heiko Hoffmann
Man hätte nicht damit gerechnet, doch 13 Jahre nach *Drukqs* veröffentlicht Richard David James tatsächlich noch mal ein neues Album unter dem Namen Aphex Twin: *Syro*. SPEX traf den vielleicht wichtigsten musikalischen Grenzgänger der Neunziger zu einem exklusiven Gespräch in London.

REAKTIONEN

9 SPEX IN LIEBESBRIEFEN, KOMMENTAREN, SCHIMPFTIRADEN

EINKLANG

10 CLAP! CLAP!, PHARMAKON, ATA MACIAS, *SHIRLEY*, BENJAMIN BOOKER, OGOYA NENGO, HANS E. PLATTE

MUSIK

28 CARIBOU
TEXT: Arno Raffeiner
Nachdem Caribou vor vier Jahren mit dem Erfolg von *Swim* zum wohl unwahrscheinlichsten Popstar unserer Tage wurde, will er nun die empfangene Liebe zurückgeben und widmet das neue Album allein seinen Fans. Unter welchen Bedingungen *Our Love* entstanden ist, konnte SPEX bei einem Caribou-Auftritt und einem Hausbesuch in London überprüfen.

50 PERFUME GENIUS TEXT: Daniel Gerhardt

54 ICEAGE TEXT: Hendrik Otremba

56 ALT-J TEXT: Michael Haacken

60 WIE WIR LEBEN WOLLEN N°3 TEXT: Robert Defcon & Max Dax

62 VORSPIEL FÜR ZOLA JESUS TEXT: Dennis Pohl

GESELLSCHAFT

36 POP & DEPRESSION – GRETA WAGNER, OLIVER POLAK, SVEN REGENER UND KERSTIN GRETHER DISKUTIEREN

KOLUMNEN

35 POFALTE TEXT: Holger in't Veld

53 GOOD MORNING AMERICA TEXT: Steven Lee Beeber

59 TAXI FÜR RÜTZEL TEXT: Anja Rützel

TITEL: bloomimages

FILM

68 CHRISTIAN PETZOLD
TEXT: Anke Sterneborg
Seit *Die innere Sicherheit* spürt Christian Petzold beharrlich dem deutschen Lebensgefühl nach und taucht dabei zunehmend tiefer in die Vergangenheit ein, wie er mit seinem neuen Film *Phoenix* unter Beweis stellt. SPEX traf den Regisseur zum Gespräch.

74 BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN
TEXT: Drehli Robnik

KUNST

78 KIM GORDON / *ORDINARY FREAKS*
TEXT: Daniel Gerhardt

82 FLORINE STETTHEIMER
TEXT: Esther Buss

LITERATUR

86 IMPORT UND ADAPTION – ÜBERSETZUNG ALS KULTURTECHNIK IM WANDEL DER ZEIT
TEXTE: Cord Riechelmann, Torsten Groß und Wolfgang Müller

MODE

92 MODEGESPRÄCH: EDWARD SEXTON
TEXT: Jacqueline Krause-Blouin

KRITIKEN

98 ALBUM DER AUSGABE:
KINDNESS *OTHERNESS* TEXT: Matea Prgomet

REZENSIONEN ZU:
Julian Casablancas + The Voidz, Flying Lotus, Karen O, Leonard Cohen, SBTRKT, Von Spar, Death From Above 1979, Tony Allen, Melvins, Peaking Lights u. v. a.

PERSPEKTIVE

118 LAUTER ALS DER KRIEG – PUNK IN ISRAEL
TEXT: Ulrich Gutmair

122 SPEX PRÄSENTIERT / RÜCKBLENDE

128 IMPRESSUM

130 AUSKLANG Annika Kahr & Nguyen Phuong-Dan exklusiv für SPEX

CONTRIBUTORS

ANKE STERNEBORG

Anke Sterneborg wuchs in den Sechzigern und Siebzigern in München auf und flüchtete in den Achtzigern in die wilde Berliner Maueroase. Ihr Interesse an den bewegten Bildern rundete sie mit einem Studium der Kunstgeschichte, Publizistik und Theaterwissenschaft ab. Parallel arbeitete sie bereits als freie Mitarbeiterin, unter anderem für die *Süddeutsche Zeitung*, *Die Welt* und *epd-Film*. Als wäre das Tageszeitungsgeschäft nicht schon schnelllebig genug, wandte Sterneborg sich dem noch flüchtigeren Radio zu. Filmische Reisen führen sie durch die Welt, wo sie ihrer besonderen Lust am Interview nachgeht, immer mit der Absicht, dem Gesprächspartner ein paar zuvor ungedachte Gedanken zu entlocken. Für diese Ausgabe hat sie Christian Petzold getroffen.

HEIKO HOFFMANN

Heiko Hoffmann ist seit 15 Jahren Chefredakteur des *Groove*-Magazins, das mit der nächsten Ausgabe seinen 25. Geburtstag feiert. Damit ist er auch dienstältester Chefredakteur eines deutschen Musikmagazins und noch ein bisschen länger SPEX-Leser. Hoffmann, der außerdem freier Autor und Radiomoderator ist, hat in Berlin, Manchester und Philadelphia studiert und schrieb seine Abschlussarbeit über Detroit Techno an der University Of Pennsylvania. Sein erstes Interview mit Aphex Twin fand 1994 statt, und er erinnert sich an »recht einsilbige Antworten«. Als Heiko Hoffmann nun Richard David James für unsere Titelgeschichte erneut in London traf, war er zum Glück etwas gesprächiger.

GRETA WAGNER

Greta Wagner lehrt und forscht am Institut für Soziologie der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Ihre Doktorarbeit hat sie über Neuro-Enhancement geschrieben und darin pharmakologische Leistungssteigerung mit Medikamenten wie Ritalin in Frankfurt und New York untersucht. Sie interessiert sich für Formen der Selbstoptimierung und für das Scheitern daran. 2013 erschien bei Suhrkamp *Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft*, das sie mitherausgegeben hat. Gerade hat Wagner einen Appell an das Auswärtige Amt gestartet, der Hochschulstipendien für syrische Studierende auf der Flucht fordert. Hier kann man unterzeichnen: *fluechtlingsstipendien.de*

NEUES VON UNSEREN AUTOR*INNEN

DETLEF DIEDERICHSEN
EIN HUND NAMENS ARBEIT
TAPETE / INDIGO

Die Zimmermänner sind 35 und Detlef Diederichsen und Timo Blunck mittlerweile etablierte Kulturgrößen. Das Pop-Duo scheint tatsächlich ein Kind der Liebe zu sein, und so gibt es mit *Ein Hund namens Arbeit* nach sieben Jahre endlich neues Material. Mit fortschreitendem Alter kommt aber bekanntlich auch das Interesse am Rückblick, deswegen erscheint zeitgleich das vier CDs umfassende Boxset *Die Wäscheleinen waren lang*.

GEORG SEESSLEN
GELD FRISST KUNST – KUNST FRISST GELD: EIN PAMPHLET
EDITION SUHRKAMP

Kunst und Neoliberalismus. Kultur und Postdemokratie. Vertrackte Spannungsfelder, die in zahlreichen Abhandlungen mehr als tot geredet wurden. Mit *Geld frisst Kunst – Kunst frisst Geld* wollen SPEX-Autor Georg Seeßlen und Markus Metz allerdings keine x-te Theorieblase aufmachen. Vielmehr ist ihr Werk ein Pamphlet, das im Zeitalter des globalisierten Kunstmarktes, geprägt durch neue Machtgefälle und Korruption, nach neuen Fragen sucht.

FLORIAN SIEVERS
TEN CITIES
GOETHE INSTITUT

Westliche Medien übersehen gern, dass es auch in afrikanischen Metropolen hoch differenzierte Clubszenen gibt. Das Projekt Ten Cities untersucht Clubkultur in zehn Städten Afrikas und Europas und veröffentlicht begleitend dazu beim britischen Label Soundway eine Compilation. Darauf: Kooperationen von Elektronikmusik-Produzenten aus den Städten, etwa Pinch, Diamond Version oder Dirty Parrafin, ergänzt um Linernotes von SPEX-Autor Florian Sievers.

BETR.: *SPEX.DE*

***Digital follows print*, die Reihenfolge stimmt, die Optik auch: Das aufgehübschte Outfit des Onlineportals von *spex.de* kann gefallen.**

@MPMBL AUF TWITTER – 08.08.2014

BETR.: ACHTZIGER

Die neue SPEX lesen und über all die Bands staunen, die ich nicht kenne. Das hätte es in den Achtzigern nicht gegeben.

@KRATOCHVIL AUF TWITTER – 07.08.2014

BETR.: BLUMFELD, DIE STERNE

Bei allem nötigen Respekt für das, was Blumfeld gemacht haben, sehe ich nicht, dass ihr Interview den Titel wert gewesen wäre. Wenigstens ein Wechselcover mit Frank Spilker hätte es geben müssen, besser noch einfach Die Sterne mit einem Feature zum neuen Album, immerhin ihrem zehnten.

THORBEN KAISER AUF FACEBOOK – 10.08.2014

BETR.: BLUMFELD II

Geburt: März '89. Reaktion aufs SPEX-Tram-Tram um Blumfeld: Blumenfeld googlen. Blumfeld werden sie also richtig genannt. 16-seitigen SPEX-Artikel über meine neue Entdeckung durchgelesen: Herr Groß muss unter Schizophrenie leiden. Heute die eine Band, die alles andere in den Schatten stellt, morgen die andere. Ich vergewissere mich, dass der Verfasser spinnt und lade *L'Etat Et Moi* runter. Gänsehaut. Die Musik! Die Worte! Und wie konnte Herr Groß wissen, was ich jetzt fühlen würde? Lange Rede, kurzer Sinn.

DIEGO MUSICHINI PER E-MAIL – 15.08.2014

REAKTIONEN

BETR.: BLUMFELD III

Ich wurde seinerzeit durch Kerstin Grethers schön-verwirrende Titelgeschichte zu *L'Etat Et Moi* endgültig überzeugt von Blumfeld. Man kann über Blumfeld und das Comeback heute sagen, was man will, aber das war DER SPEX-Artikel zum Thema *L'Etat Et Moi*, über den man damals geredet hat. Fast kam es einem so vor, als ob alle kommenden Blumfeld-Artikel, auch in anderen Magazinen, diesen Artikel kopieren und toppen wollten. (Was der ebenfalls großartigen Autorin Barbara Kirchner dann in einer späteren SPEX-Ausgabe auch gelungen ist.) Ihr erwähnt stattdessen eine Plattenkritik von Christoph Gurk, an die sich keine Sau mehr erinnert. Und natürlich euren Übervater Diedrich Diederichsen.

RALF KOEPPEL PER E-MAIL – 26.08.2014

BETR.: BLUMFELD IV

Was Blumfeld machen, ist der älteste Trick der Musikgeschichte: Auflösung ankündigen und sich dann reinszenieren. Ich hätte eher eine neue Band wie Trümmer aufs SPEX-Cover genommen.

FRANK SPILKER AUF *FREITAG.DE* – 28.08.2014

BETR.: BLUMFELD V

Im Nostalgie-Interview mit der Musikzeitschrift SPEX, deren Geschichte eng mit der Gruppe verwoben ist, verkündete Jochen Distelmeyer, dass ihm die Lieder des 1994 veröffentlichten Albums *L'Etat Et Moi* noch immer sehr »fresh« und aktuell vorkommen, »formalmusikalisch wie inhaltlich, und deshalb macht das alles auch gerade totalen Bock«.

JAN WIELE AUF *FAZ.NET* – 29.08.2014

BETR.: WIE WIR LEBEN WOLLEN N°1, SPEX N°354

Fand den Artikel zum Zustand des Musikjournalismus gut und mutig. Was ich noch gerne gelesen hätte: die Parallelen zur Wirtschaft. Denn es scheint ja das Wesen des Kapitalismus zu sein, sich im Zweckverband zu verkumpeln. Und wenn noch jemand schöne Musik dazu spielt, freuen sich alle umso mehr.

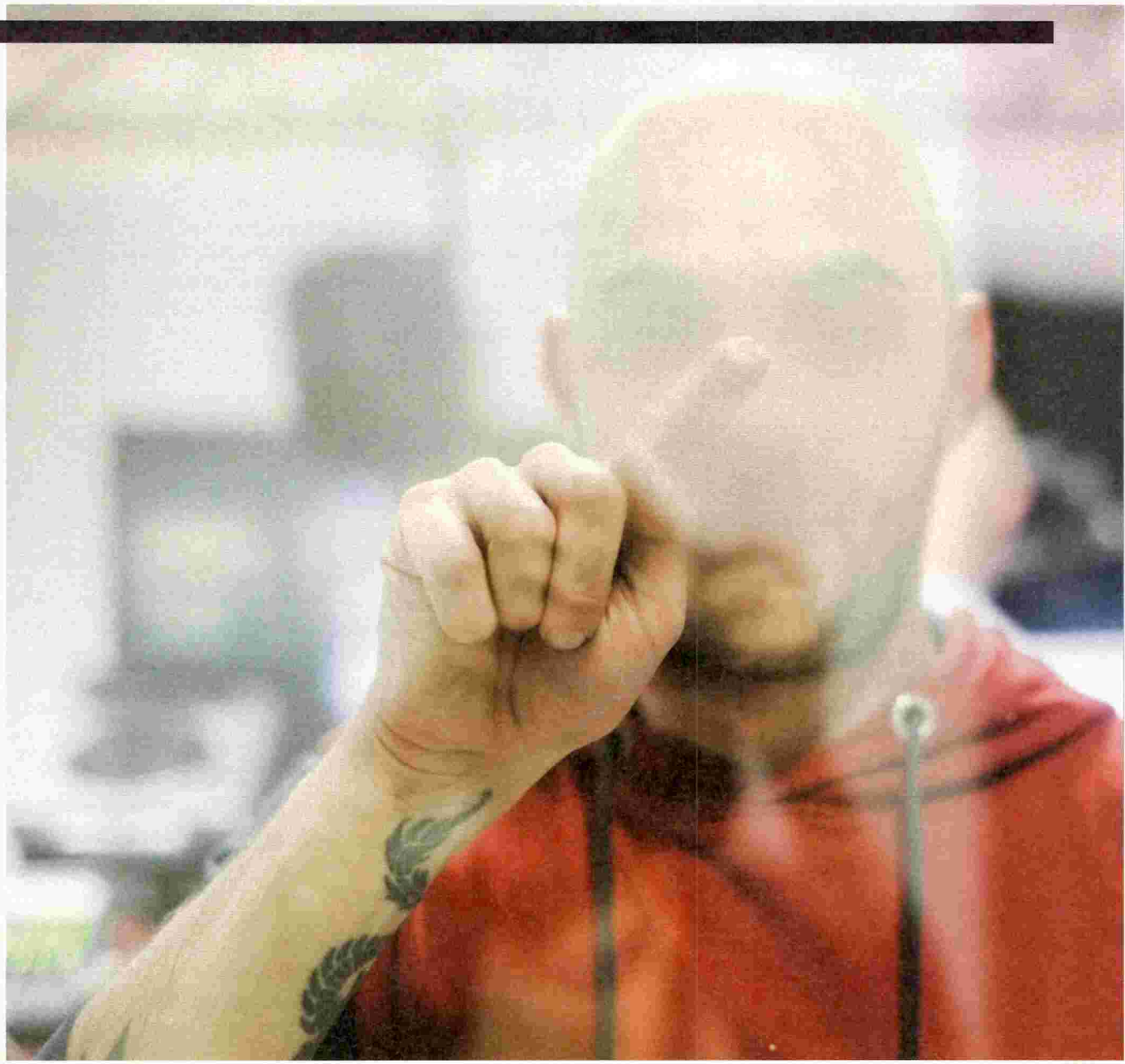
MAURICE SUMMEN PER E-MAIL – 19.08.2014

REAKTIONEN BITTE PER E-MAIL AN:
leserbriefe@spex.de

ODER PER POST AN:
SPEX – Magazin für Popkultur
Köpenicker Straße 178/179
D – 10997 Berlin

EINKLANG

Neues aus Musik, Film, Kunst und Literatur



TEXT: Kristoffer Cornils

Es gibt da vor der Küste Afrikas diese Insel namens Tayi Bebba, auf der ein friedliches Völkchen im Einklang mit den Göttern, der Natur und sich selbst lebt. Von diesem Völkchen lassen sich selbst Eroberer gern erobern: Die Aggressoren aus der Fremde ziehen lieber mit den Tayianern zusammen die heimische Flora durch die Pfeife, statt sie zu bekämpfen. Dann entpuppt sich der Berg Jzimpo Mita als Raumschiff, das die kleine Insel ins Weltall katapultiert. *Space* ist der *place*, der Ort, an dem Freiheit, Gleichheit und Identität möglich sind. Zwar liest sich die Geschichte zu Clap! Clap!s Debütalbum *Tayi Bebba* wie ein Destillat afrofuturistischer Narrative, als Afrofuturist würde sich Cristiano Crisci aber nicht bezeichnen. Warum auch, ist er doch Europäer und seine Geschichte keine Parabel auf Diaspora und (Wieder-)

SAMMLER UND SAMPLER

Clap! Clap!

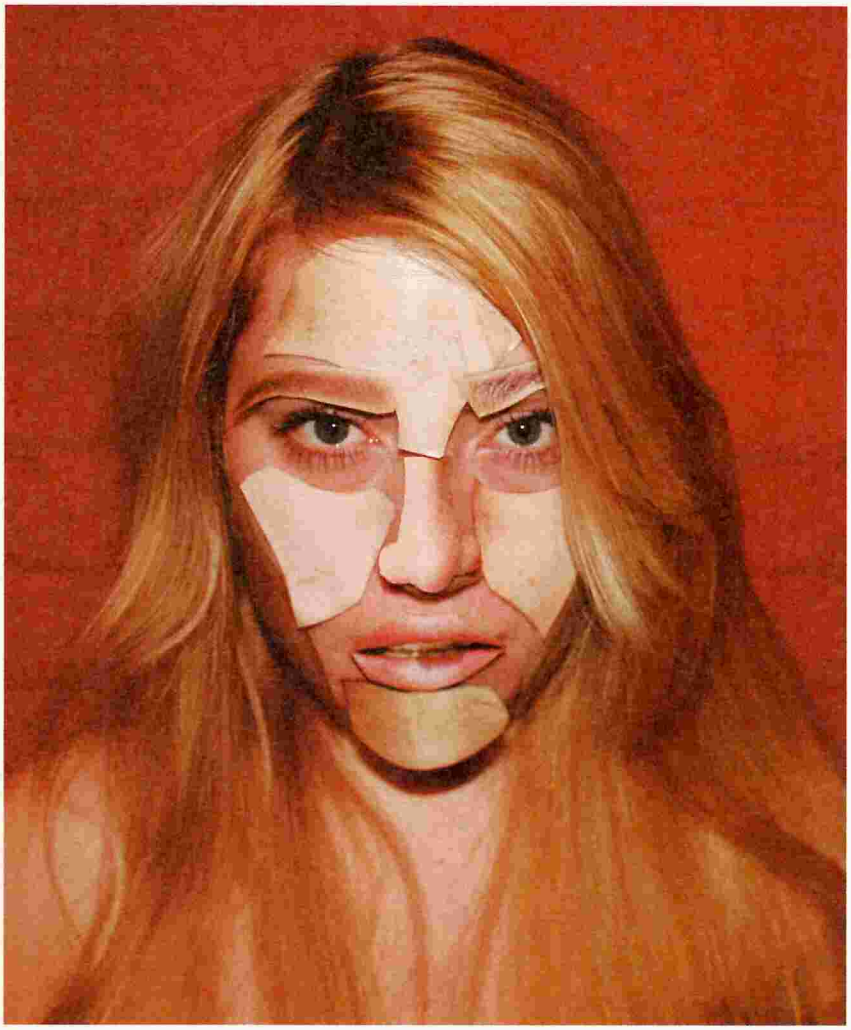
Vereinigung, sondern reine Privatmythologie. Sie entspann sich im Kopf des Italieners, während die 17 Tracks seines ersten Albums in Dauerschleife liefen.

Auf *Tayi Bebba* treffen HipHop, House und waghalsige Basssalven auf die reichhaltige Klangkultur eines Kontinents, von dem Crisci »weit entfernt lebt« und deren Sprachen er nicht spricht, wie er selbst zugibt. Crisci ist ein umtriebiger Sammler und Sampler. Erzählt er von seiner Musik, fällt das Wort »research« in jedem zweiten Satz. »Das Leben besteht aus ständiger Veränderung«, sagt er, seine Biografie beweist es. Erst hört er Punk und Hardcore, beginnt dann als Rapper seine Karriere und wendet sich, angestachelt von einer Faszination für unkonventionelle Rhythmen, dem Free Jazz zu, bevor er sich unter diversen Pseudonymen an elektronischer Musik probiert.

Eine existenzielle Veränderung erfuhr Crisci selbst bei einem Trip nach Senegal vor fünf Jahren. »Ich war nur für kurze Zeit dort, aber es war genug, um mein Herz mit Freude zu erfüllen«, schwärmt er. In der senegalesischen Region Tambacounda, der Crisci seine zweite EP als Clap! Clap! widmete, lernte er, »wie einfach es ist, vieler Probleme zum Trotz glücklich zu sein«. Das klingt eigentlich zu schön, um wahr zu sein – und auch dass seine Berührungspunkte mit afrikanischen Kulturen höchstens partiell und mittelbar ausfallen, stört Crisci nicht. *Tayi Bebba* dient als Projektionsfläche und zur Verarbeitung der eigenen Lebensrealität. »Ich wollte diese Sounds mit meinen eigenen zusammenbringen, den Klängen der Orte, an denen ich lebe«, erzählt Crisci. Er lebt auf Sardinien, ist also selbst Insulaner.

Anders aber als auf *Tayi Bebba* haben Eroberer die Kultur des afrikanischen Kontinents geplündert und die weißen Früchte schwarzer Wurzeln als ihre eigenen verkauft. Befürchtet Crisci, als Ausbeuter wahrgenommen zu werden? Er verneint. »Ich betrachte es als etwas Positives, andere Kulturen zu erforschen und etwas Neues zu schaffen, ohne dabei das Original zu schädigen.« *Fourth World revisited?* Jein. Obwohl Crisci sich dem Ausgangsmaterial mit aufrichtigem Respekt widmet, steht hinter seinem fantastischen Album weder eine politische Agenda noch ein Bewusstsein für die komplexe Problematik kultureller Appropriation. Der utopische *space* ist eben leider nicht der *place*, an dem wir leben.

CLAP! CLAP!
TAYI BEBBA
BLACK ACRE



RÜCKENMARK UMGERÜHRT

Pharmakon

TEXT: Sonja Matuszczyk

Ein Schrei zersägt den Raum. Aus einem Stück Blech wird, unter totaler Verausgabung der Künstlerin, ein beängstigender Beat herausgeprügelt. Die Szenerie gleicht einem Exorzismus, als hätte die Performance-Kunst-Koryphäe Diamanda Galás eine Throbbing-Gristle-Show gekapert. Pharmakons Konzerte dauern nicht länger als 30 Minuten – 30 Minuten, nach denen man das Gefühl hat, die zierliche blonde Frau auf der Bühne hätte in den Körper jedes Zuschauers gegriffen und einmal kurz das Rückenmark umgerührt.

Margaret Chardiet wurde Anfang der Neunziger in New York geboren und ist dort auch aufgewachsen. Ihre Mutter ist Malerin, ihr Vater Gitarrist. Beide sind Punks der ersten Stunde und haben ihrer Tochter früh die Augen geöffnet für The Stooges oder John Waters' Kultfilm *Pink Flamingos*. »Wären meine Eltern nicht gewesen, hätte es wohl länger gedauert, bis ich Noise entdeckt hätte«, sagt Chardiet, die Noise nicht nur früh entdeckt hat, sondern als Pharmakon auch zu ungeahnter Popularität treibt. Mit 17 war sie Mitbegründerin und -bewohnerin des Punkhauses Red Light District in Queens. Kurz darauf veröffentlichte sie erste Noise- und Power-Electronics-Kassetten, weniger komponiert als erzwungen an ihrem Casio-SA-5-Keyboard.

Online sucht man diese Tapes heute vergeblich. Pharmakon verzichtet auf jede Art von Web- oder Social-Media-Präsenz. Digitale Kommunikation empfindet sie als Täuschung, oberflächlich und entfremdend. Erst als die New Yorker Plattenfirma Sacred Bones Chardiet unter Vertrag nahm und Labelkollege Sean Rogan von Cult Of Youth ihr letztjähriges Debütalbum *Abandon* produzierte, geriet der Stein ins Rollen. Das Noise-Über-Ich William Bennett (Whitehouse, Come) klopfte plötzlich an, Godflesh nahmen Pharmakon mit auf Tour. Im Oktober wird sie außerdem Konzerte von Michael Giras Ausdauerrockband Swans eröffnen. Pharmakon ist, entgegen jeder Logik, kein reines Thema mehr für die Noise-Nische.

Kurz bevor Chardiet Ende 2013 zu ihrer ersten Europatour aufbrechen sollte, wurde eine zwölf Zentimeter große Zyste in ihrem Körper gefunden. Die Künstlerin musste unters Messer, eines ihrer Organe entnommen werden. Sie erlebt, wie sich ihr Körper gegen sie wendet, sie »betrügt«, wie sie sagt. Inspiriert von dieser Erfahrung beginnt Chardiet, sich mit der Idee zu beschäftigen, dass das bewusste Ich des Menschen gefangen ist in einem autonom operierenden Gefäß. Musikalisch übersetzt sie diesen Gedanken in ihr neues Album *Bestial Burden*. Der Körper wird darauf zur bedrohlichen Soundkulisse. Chardiet hustet, spuckt und hyperventiliert, sie schreit wieder wie am Spieß. Im Artwork finden die Geräusche eine visuelle Entsprechung: Diverse Fleischbrocken und Tierorgane schmücken auf dem Albumcover Chardiets Körper. Jede ihrer künstlerischen Entscheidungen ist aufwühlend. Georges Bataille, der von Chardiet verehrte Poet des Perversen und Morbiden, würde es so sagen: »Niemand wird wirklich emotional berührt. Es sei denn, irgendeine Art der Belästigung kommt ins Spiel.«

»Pharmakon« ist ein griechisches Wort, es bedeutet aber nicht »Belästigung«, sondern sowohl »Heilmittel« als auch »Gift«. Dieses scheinbare Paradoxon ist das Fundament von Chardiets Kunst. Das Ekelhafte auf der einen Seite, die Schönheit auf der anderen. Das Tierische und das Menschliche. Chardiet hat die Zusammenhänge verstanden. Sie gibt uns das eine, damit wir das andere wieder begreifen.

PHARMAKON
BESTIAL BURDEN
SACRED BONES / CARGO

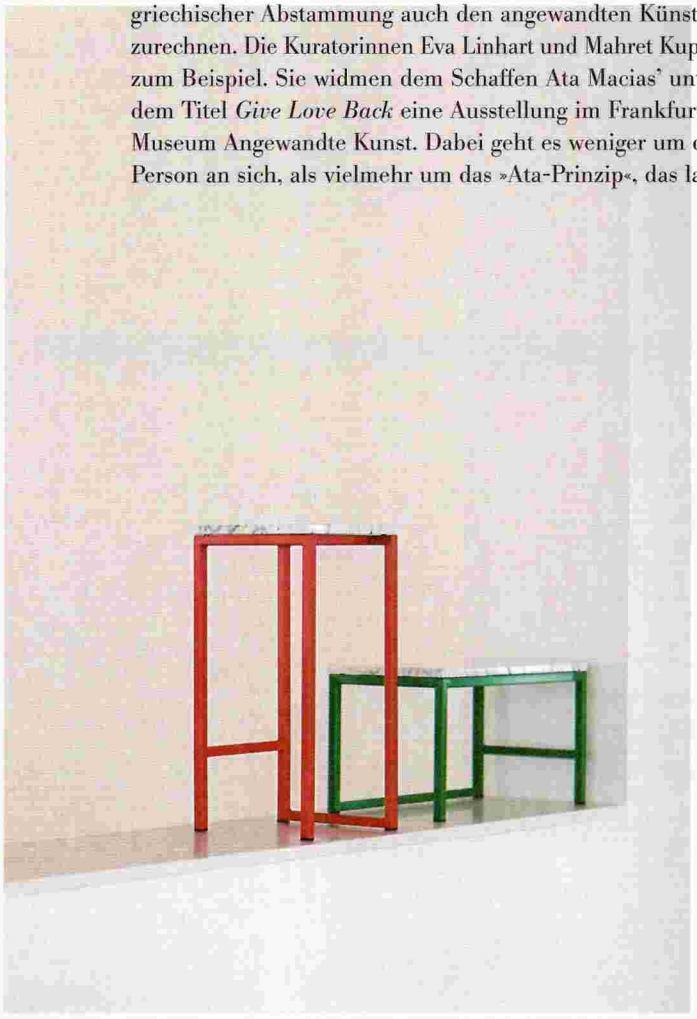
ANGEWANDTE TYPEN

Give Love Back

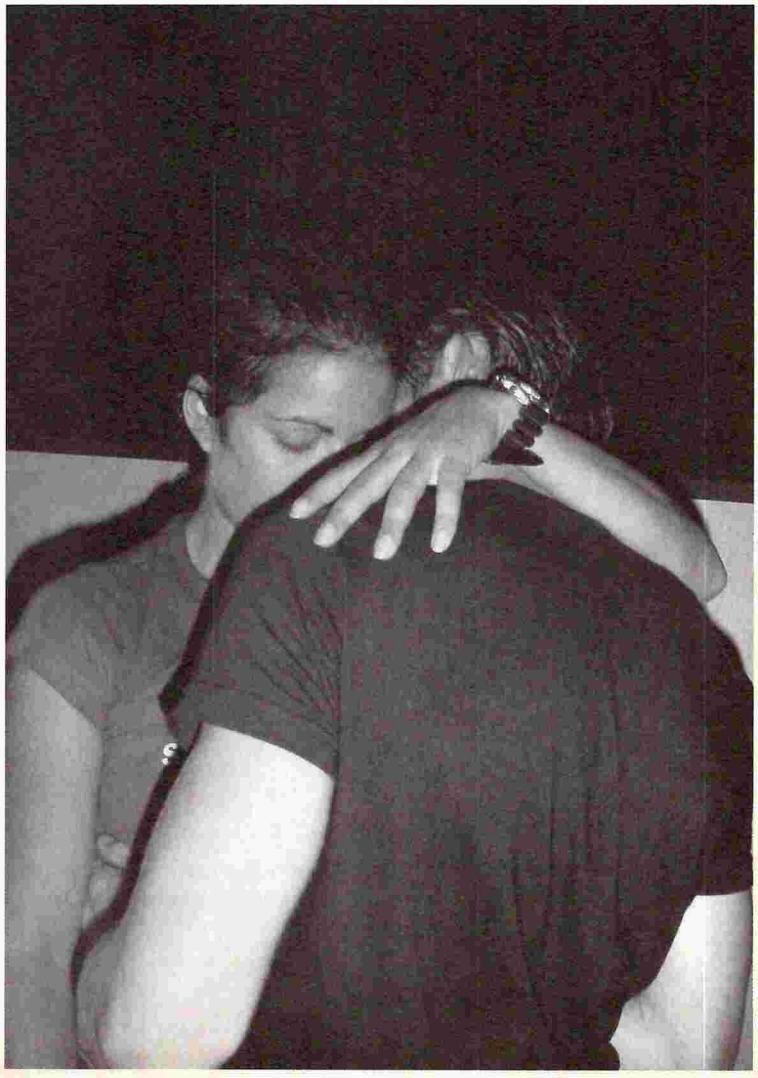
TEXT: Sebastian Ingenhoff

Ata Macias ist nicht nur Gründer des Offenbacher Clubs Robert Johnson, sondern auch Label-, Bar- und Restaurantbesitzer, Schallplattenunterhalter, Modemacher – kurzum: Er widmet sich Dingen, die das Leben schöner und erträglicher machen. Weshalb es Menschen gibt, die den DJ spanisch-griechischer Abstammung auch den angewandten Künsten zurechnen. Die Kuratorinnen Eva Linhart und Mahret Kupka zum Beispiel. Sie widmen dem Schaffen Ata Macias' unter dem Titel *Give Love Back* eine Ausstellung im Frankfurter Museum Angewandte Kunst. Dabei geht es weniger um die Person an sich, als vielmehr um das »Ata-Prinzip«, das laut Kuratorinnen darin besteht, sich der Dinge zu bemächtigen und nicht nur Musik, sondern auch Gebrauchsgegenstände, Räumlichkeiten, Speisen und dergleichen mehr gestalterisch zu verschönern und damit die Menschheit ästhetisch zu beschenken.

»Ich würde mich nicht als ernsthaften Künstler bezeichnen, sondern als angewandten Typen«, kommentiert Macias selbst. »Ich bin sehr handwerklich in allem, was ich mache. Für mich muss Kunst vor allem Spaß machen.« In der Ausstellung finden sich Devotionalien und Fotos aus dem Robert Johnson, manuell angefertigter Schmuck für den Clubgänger,



Drei Freunde (hier zwei)
Edition von Ata Macias für 2nd Home, 2012
Material: Vierkantrohr, Stahl, gepulvert, Marmor
Foto: Anja Jahn



rechts:
Liebespaar
Gäste auf der Tanzfläche des Robert Johnson, 2001
Foto: Daniel Herrmann

Ata Macias zu Hause, 2014. Foto: Ramon Haindl

Kunsthandwerk aus Vinyl, Keramik und Leder, das es in einem angeschlossenen Concept Store zu kaufen gibt, sowie Objekte von langjährigen Weggefährten wie Tobias Rehberger oder Michael Riedel.

Der Konzeptkünstler Riedel wird einen »Remix« seiner vor zehn Jahren entstandenen Installation »Johnson Robert« zeigen, die den Club in einer Galerie auf dem Kopf stehend nachbaute und die Musik rückwärts laufen ließ. Auch Tobias Rehberger, vor kurzem erst mit einer Retrospektive in der Schirn Kunsthalle Frankfurt geehrt, ist für spektakuläre Umgestaltungen sozialer Räume bekannt. Für die Biennale in Venedig hatte er 2009 eine *caffetteria* renoviert und dafür den Goldenen Löwen eingeheimst. Bei *Give Love Back* ist es eine Spiegelkugel, die in Gedenken an eine legendär aus dem Ruder gelaufene Party re-demoliert und zur Skulptur umfunktioniert wird.

Eine legendär aus dem Ruder gelaufene Party, die letztendlich im Museum ankommt, ist definitiv vorbei, könnte man meinen. Das heißt aber nicht, dass nicht noch weitere legendäre Partys folgen werden. Auch wenn Ata Macias seine DJ-Aktivitäten in letzter Zeit etwas heruntergefahren hat, will er sich als Lebensverschönerungsmaßnahmengestalter keineswegs zurückziehen. Idealerweise beschließt man die Ausstellung also mit einem langen Dinner im Club Michel, dem von Macias im Bahnhofsviertel betriebenen Restaurant, und einer durchtanzten Nacht im Robert Johnson. Und gibt ein bisschen Liebe zurück.

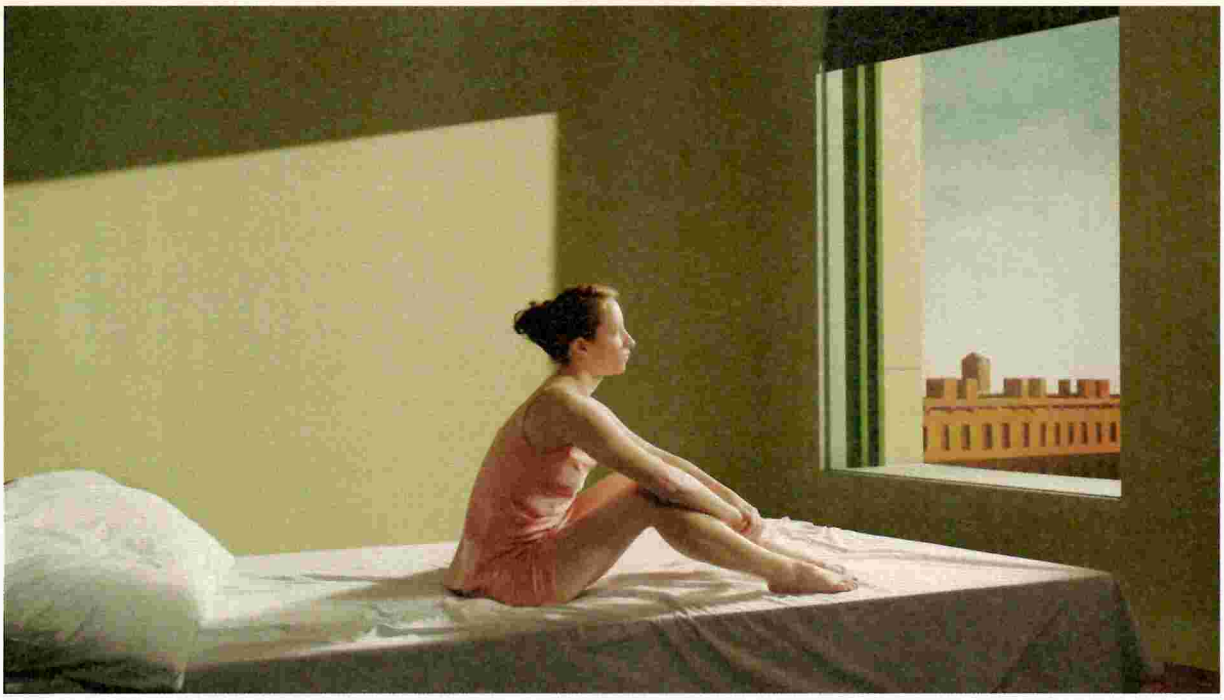
GIVE LOVE BACK –
ATA MACIAS UND PARTNER
MUSEUM ANGEWANDTE KUNST, FRANKFURT AM MAIN
BIS 11. JANUAR 2015

HOPPERS BEWEGTE BILDER
Shirley

TEXT: Michael Kienzl

Der US-amerikanische Maler Edward Hopper behauptet längst seinen festen Platz in der Popkultur. Kaum ein bildender Künstler wird so oft im Kino zitiert wie er. Seine geheimnisvollen, von eleganter Melancholie durchdrungenen Bilder tauchten schon bei Alfred Hitchcock auf, bei Dario Argento, Terrence Malick, ja sogar bei den *Simpsons*. Der österreichische Regisseur Gustav Deutsch hat Hoppers Arbeit nun mit *Shirley – Visions Of Reality* einen ganzen Film gewidmet. 13 Bilder des Malers versetzt er dabei in Bewegung, bettet sie in Alltagssituationen ein und verknüpft sie zu einer mehr oder weniger linearen Handlung, in der die Titelheldin über einen Zeitraum von drei Jahrzehnten nach ihrem persönlichen Glück sucht.

Während die amerikanische Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vom abstrakten Expressionismus bestimmt war, blieb Hopper konsequent der figurativen Malerei verbunden. Die Darstellung der Einsamkeit des modernen Menschen, die sich wie ein Leitmotiv durch sein Werk zieht, lässt dabei jedoch einen großzügigen Interpretationsspielraum. *Shirley* konkretisiert Hoppers Bilder noch weiter. Was denkt etwa die Frau,



Morgensonne, 1952

Motel Im Westen, 1957

die in *Morning Sun* (1952) so nachdenklich aus dem Fenster blickt? Welche Beziehung verbindet das Paar in *Room In New York* (1932)? Deutsch versucht nicht nur, Antworten auf diese Fragen zu finden, er beleuchtet mit eingespielten Radiomeldungen über die *Great Depression* oder Martin Luther Kings »I-Have-A-Dream«-Rede jeweils auch den historischen Kontext, in dem die Gemälde entstanden.

Doch etwas stimmt nicht mit den perfekt rekonstruierten Bildern in *Shirley*. Die monochromen Farbflächen lassen keine Oberflächenstruktur erkennen, die Darsteller bewegen sich hölzern, die Schlafzimmer, Hotellobbys und Zugabteile wirken auf befremdliche Weise steril. Auf der Tonspur klirrt und flirrt ein stark reduzierter Soundtrack von Christian Fennesz, zu dem Ex-Japan-Frontmann David Sylvian mit warmer Stimme Zeilen singt wie »It's the narrative that must go on«. Obwohl die ausgestellte Künstlichkeit von *Shirley* das Publikum auf Abstand hält, entwickelt sich der Film mit fortschreitender Laufzeit tatsächlich zu einer weiblichen Selbstermächtigungsgeschichte, wie man sie aus vielen klassischen Hollywood-Melodramen kennt.

Dass Gustav Deutsch seiner Protagonistin eine Stimme verleiht, die vieles, was in Hoppers Bildern geheimnisvoll bleibt, ausformuliert, muss man dem Film nicht ankreiden. Dafür genügt ein Blick auf die Kunstgeschichte, genauer gesagt auf all die Frauenfiguren, die von Männern zu mysteriösen Wesen überhöht wurden. Shirleys Monologe bewirken das genaue Gegenteil: Sie bilden die Subjektivität einer emanzipierten Frau ab. Zwischenzeitlich hält sich Deutschs Heldin zwar mit eher trivialen Gedanken auf, dann schweift sie jedoch wieder ab zu fesselnden Reflexionen über Politik, Geschichte und natürlich das Kino, von dem sich Hopper übrigens ebenso inspirieren ließ, wie später die vielen Regisseure von seinen Bildern.

SHIRLEY – VISIONS OF REALITY
ÖSTERREICH 2013
REGIE: GUSTAV DEUTSCH
MIT STEPHANIE CUMMING, CHRISTOPH BACH U. A.

TROPFEN FÜR TROPFEN

Benjamin Booker

TEXT: Torsten Groß

Womöglich müssen wir uns Benjamin Booker als Fass vorstellen, das Tropen für Tropfen voll gelaufen – und dann mit einem Knall geplatzt ist. Die ersten Lachen am Grund des Fasses bildeten sich in Virginia Beach: religiös-konservatives Elternhaus, der Vater Militärpolizist. Klein-Benjamin singt im Kirchenchor, aber ohne Elan. Er will Basketballer werden, nur fehlen ihm Talent und Größe. Später skatet er, hört Punk, beginnt mit 14 Gitarre zu spielen. Als der Vater in Rente geht, zieht die Familie nach Florida. Benjamin Booker studiert Journalismus, aber – tropf, tropf – statt Geschichten aufzuschreiben, beginnt er sich in der Drogenszene von Gainesville herumzutreiben.

Booker verlässt das Elternhaus, wohnt mit einer opioidabhängigen Kommilitonin zusammen und ist selbst rund um die Uhr betrunken oder high. Er würde gern Musik machen, aber er traut sich nicht und weiß auch nicht, worüber. Stattdessen sammelt er Platten: Blind Willie Johnson und andere Blues-Größen, aber auch Gun Club, White Stripes, T. Rex. Booker ist nicht mal 20 und hört Musik von Leuten, die überwiegend tot sind.

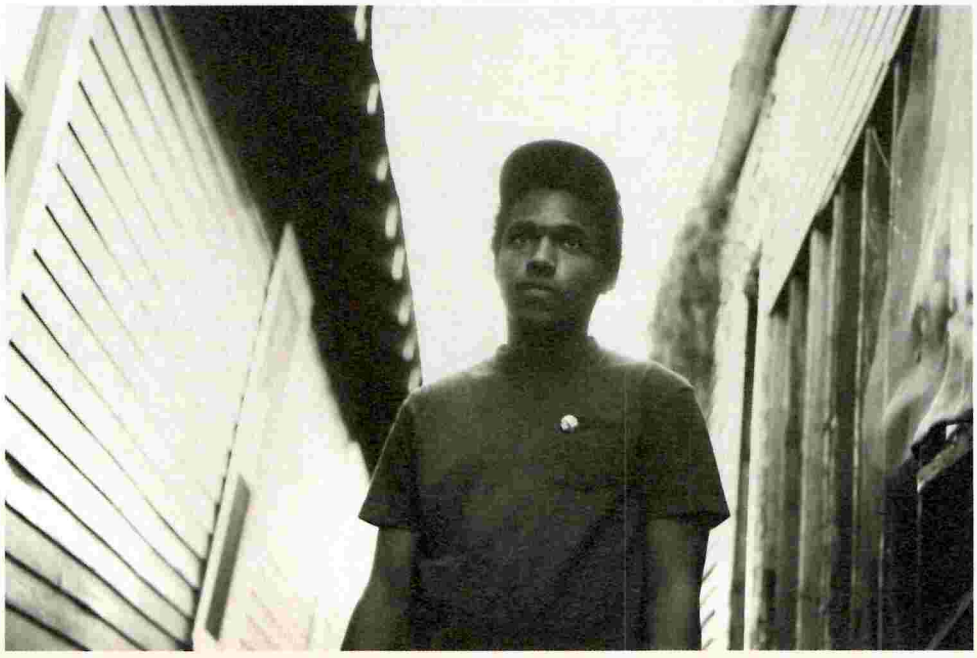
»Ich hatte nie Freunde, die das Gleiche mochten wie ich«, sagt er, »aber ich bin neugierig. Wenn mir etwas gefällt, recherchiere ich, bis ich alles darüber weiß.«

Zum Recherchieren hat Booker Zeit, die Uni interessiert ihn immer weniger. Immerhin interviewt er lokale Bands und kommt so auf ihre Konzerte. Einmal kommt Booker nach Hause, und seine Mitbewohnerin sitzt mit einem Haufen Junkies auf der Couch. Dann reicht es ihm: Er, der stets fürchtete, schizophren zu werden, verlässt Florida und geht nach New Orleans. Dort beginnt er, für eine Hilfsorganisation zu arbeiten, die Opfer des Hurrikan Katrina unterstützt. Booker lebt selbst in prekären Verhältnissen: Von den 800 Dollar, die er verdient, gehen 500 für die Miete drauf. Das Fass füllt sich.

Und dann endlich platzt es. »Bei uns zu Hause wurde nie viel geredet«, sagt Booker. »Ich kann das nicht: Probleme ansprechen, kommunizieren.« Also beginnt er, Songs zu schreiben. Er schickt sie zunächst an Freunde, als eine Art der Gesprächsführung. Nach dem Zuspruch dieser Freunde stellt er schließlich einige Lieder ins Netz und bekommt Anrufe von Plattenfirmen. Booker, der noch nie in seinem Leben auf einer Bühne stand, beginnt aufzutreten. »Es war schrecklich«, sagt er, »wie öffentlich sein Tagebuch vorzulesen.«

Bis zu seinem 24. Geburtstag hat Booker nie einen Song geschrieben, aber nun handelt er wie ferngesteuert: unterschreibt einen Plattenvertrag, geht mit Jack White auf Tour, tritt bei Letterman auf. Sein unbetiteltes Debüt nimmt er in Nashville auf – live und analog. Die alten Stile versteht er ähnlich wie die Alabama Shakes, daraus schöpft er Dringlichkeit. Diese hebt Bookers Blues-Punk-Indie-Gospel auf ein besonderes Level: *Benjamin Booker* explodiert vor schroffer Energie und strahlt in jeder Sekunde die Niederlagen seines jungen Lebens aus. Das Fass ist geplatzt.

BENJAMIN BOOKER
BENJAMIN BOOKER
ROUGH TRADE / BEGGARS / INDIGO



TEXT: Janto Rößner

DIE SPEKTAKULÄRE STILLE

Ogoya Nengo

Anastasia Oluoch wurde 1943 in der Region Nyanza in Westkenia geboren. Sie wuchs in einer Musikerfamilie auf und sang schon im Alter von zwölf Jahren aufgrund ihrer außergewöhnlichen Stimme bei den meisten Anlässen rund um ihr Heimatdorf am Ufer des Victoriasees. Irgendwann nannte man sie in der Sprache ihres Volks nur noch »die Begabte«: Ogoya Nengo. Sie sang für Häuptlinge und Krieger, während der Kolonialzeit, die in Kenia bis in die frühen 1960er-Jahre andauerte, auch für die Kolonialisten, zur Unterhaltung eines Bezirksaufsehers. »Immer wenn ich das tat«, erinnert sie sich heute, »standen die Leute auf und fingen an zu tanzen.«

Die Kolonialisten sind längst in ihre Heimatländer zurückgekehrt, aber auch dort können sie bald zur Musik von Ogoya Nengo tanzen. Im Herbst wird eine Sammlung ihrer Stücke im Stil der traditionellen, zunehmend in Vergessenheit geratenden Dodo-Musik erscheinen. Das Londoner Label Honest Jon's, das auch schon die Musik von Mark Ernestus & Jeri-Jeri einem größeren Publikum zugänglich gemacht hat und durch Damon Albarn mitfinanziert wird, übernimmt die Veröffentlichung. Im Winter folgt die erste Europatour in der jahrzehntelangen Karriere von Ogoya Nengo.

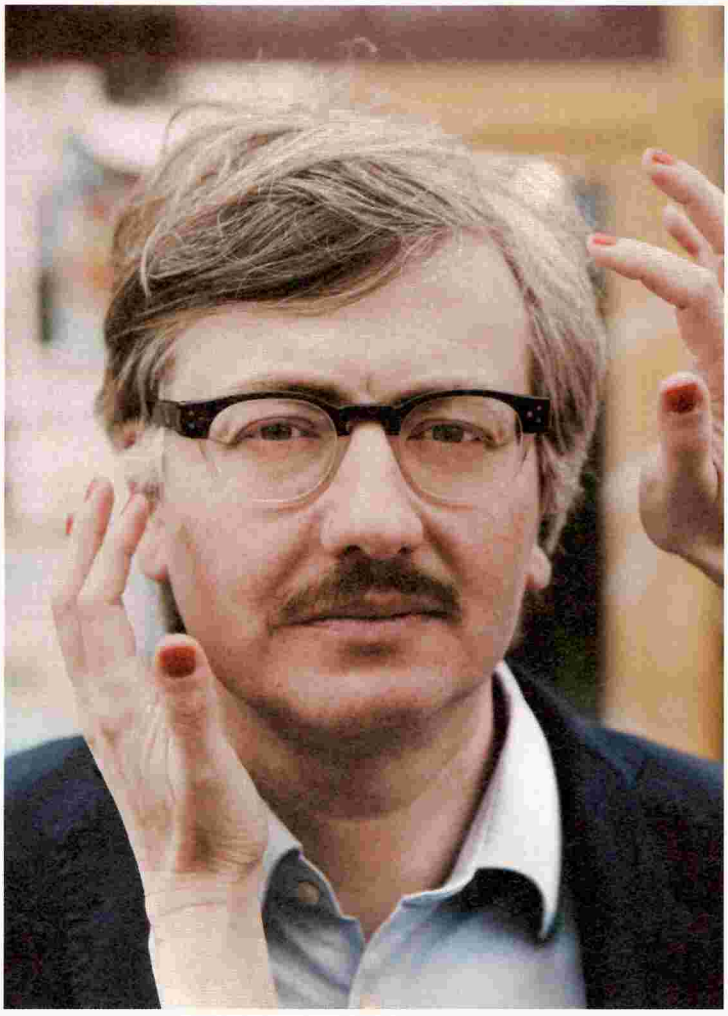
Einem internationalen Publikum wurde Ogoya Nengo erstmals 2011 auf dem Album *Kenya Sessions* von Sven Kacirek vorgestellt, das ihren virtuosen, aber unaufdringlichen Gesang in die komplexen Klangcollagen des Hamburger Percussionisten einbettete. 2013 reiste Kacirek in Begleitung des Fotografen und Klangkünstlers Stefan Schneider (ehemals To Rococo Rot) nach Nyanza, um ein ganzes Album mit Ogoya Nengo aufzunehmen. Schneider erwähnt eine »warme, klare, manchmal auch strenge innere Ruhe«, wenn er über die Sängerin spricht. Um ihre Musik adäquat einzufangen, wurde live und teilweise unter freiem Himmel aufgenommen. »Das klingt origineller als Aufnahmen, die im Studiostress entstehen«, sagt Ogoya Nengo, die die Stücke von Kacirek auf Kassette bekommen hat. »Ich fühle mich dann freier.« Man hört es in den flüsternden Chören, hochfrequenten Schreien und ruhiger gesungenen Zwiegesprächen von Lebenden und Toten, die sich auf dem Album gegen ein lautes Konzert nachtaktiver Insekten behaupten müssen.

Abgesehen von diesem Beitrag der Natur wird der Gesang von Ogoya Nengo und einiger weiterer Mitstreiterinnen nur von spärlich eingesetzter Percussion begleitet. Für europäische Ohren klingt ihre Musik deshalb einerseits fremd, andererseits aber auch vertraut, weil Ogoya Nengo mit ihrer Stimme und Liedern über Krieg, Mut, Leid, Freude und Trauer alle Gemütszustände abdeckt, zu denen Menschen fähig sind. »Ihre Musik ist unprätentiös«, sagt Kacirek, »und gleichzeitig klingt sie wahnsinnig groß. Sie ist auf eine stille Weise spektakulär.«

OGOYA NENGO & DODO WOMEN GROUP
RANGALA
HONEST JON'S / ROUGH TRADE

»MEINE DINGER SIND GEILER, SORRY«

Hans E. Platte



TEXT: Tino Hanekamp

Die Newsletter von Gereon Klug, die er unter dem Pseudonym Hans E. Platte für den Hamburger Plattenladen Hanseplatte schreibt, gehören zu den meistgelesenen der Branche. Nun hat der Händler die besten seiner Rundschreiben für ein Buch kompiliert. Parallel erscheint eine von Kluge kuratierte Hamburg-CD.

Herr Klug, Newsletter will doch eigentlich niemand lesen. Warum haben Sie sich trotzdem die Mühe gemacht, diese unfassbaren Newslettertexte zu verfassen?
Warum leckt der Hund seine Eier? Weil er es kann! Außerdem wollte ich der Musik und den Musikern nicht mehr wehtun, indem ich sie so scheinkritisch anpreise und doch nur das schreibe, was die anderen auch schreiben. Mir fiel einfach nichts ein, was den oft unter Mühen eingespielten Produkten gerecht geworden wäre. Da strengt sich jemand zwei Jahre lang an, und ich erniedrige dessen Arbeit mit Worten aus der Musikwerbehölle. Nein, danke.

Stattdessen haben Sie eine völlig neue Form gefunden, irgendwas zwischen Satire, Glosse, Kommentar und Produktbeschreibung.
Im Grunde ging es darum, die Worte nicht so zu benutzen, wie es die Kretins aus Film, Funk und Fernsehen tun. Und vor allem: nicht irgendeiner Erwartung zu entsprechen, sondern alles mal schön hoch- und runterzukrempeln und sich nicht zu scheuen, die Knicke des Lebens noch mal zu falten.

Parallel zum Buch veröffentlichen Sie einen Sampler namens *Low Fidelity* mit Stücken von Hamburger Topmusikanten.
Eine Ansammlung schönster liegengebliebener Songs, die die angefragten Künstler bislang nicht veröffentlicht haben – aus welchen religiösen, sexuellen, ästhetischen oder rechtlichen Gründen auch immer.

Wie kann man heute als Plattenhändler überhaupt noch überleben?
Spezialisierung, Mischkalkulation, Liebe! Verkaufe eine ideell und künstlerisch wertige Sache, die es beinahe nur bei dir gibt, verkaufe aber auch etwas, was dir mehr Geld einbringt, und verkaufe beides mit Soul.

Sie haben das essbare Kochbuch erfunden, Werbeslogans, Pophits. Sind Sie überhaupt noch Plattenhändler?
Derzeit bin ich nicht mehr im Tagesgeschäft tätig, mache aber irgendwann sicher noch mal einen Plattenladen auf. Wenn es mir ganz schlecht geht, denke ich, dass ich eigentlich nichts anderes kann, als das: Platten verkaufen. Ich weiß merkwürdigerweise oft sehr schnell, was Menschen gerne hören und wo man sie hinführen kann. Es gibt unfassbar viel gute Musik.

Und wie geht's jetzt weiter?
Ich suche Privatmäzene, die mir drei bis vier Ideen seriös durchfinanzieren. Fernsehen, Buch und Produkte. Genau wie jeder andere, der nicht acht Stunden am Tag im Büro hocken will. Nur dass meine Dinger geiler sind, sorry. *(lacht)*

GEREON KLUG
LOW FIDELITY. HANS E. PLATTES BRIEFE GEGEN DEN MAINSTREAM
HAFFMANS & TOLKEMITT, 250 SEITEN

POP KULTUR

»Ich kümmere mich nicht darum, dass jemand Anakondas fickt.«

Zola Jesus

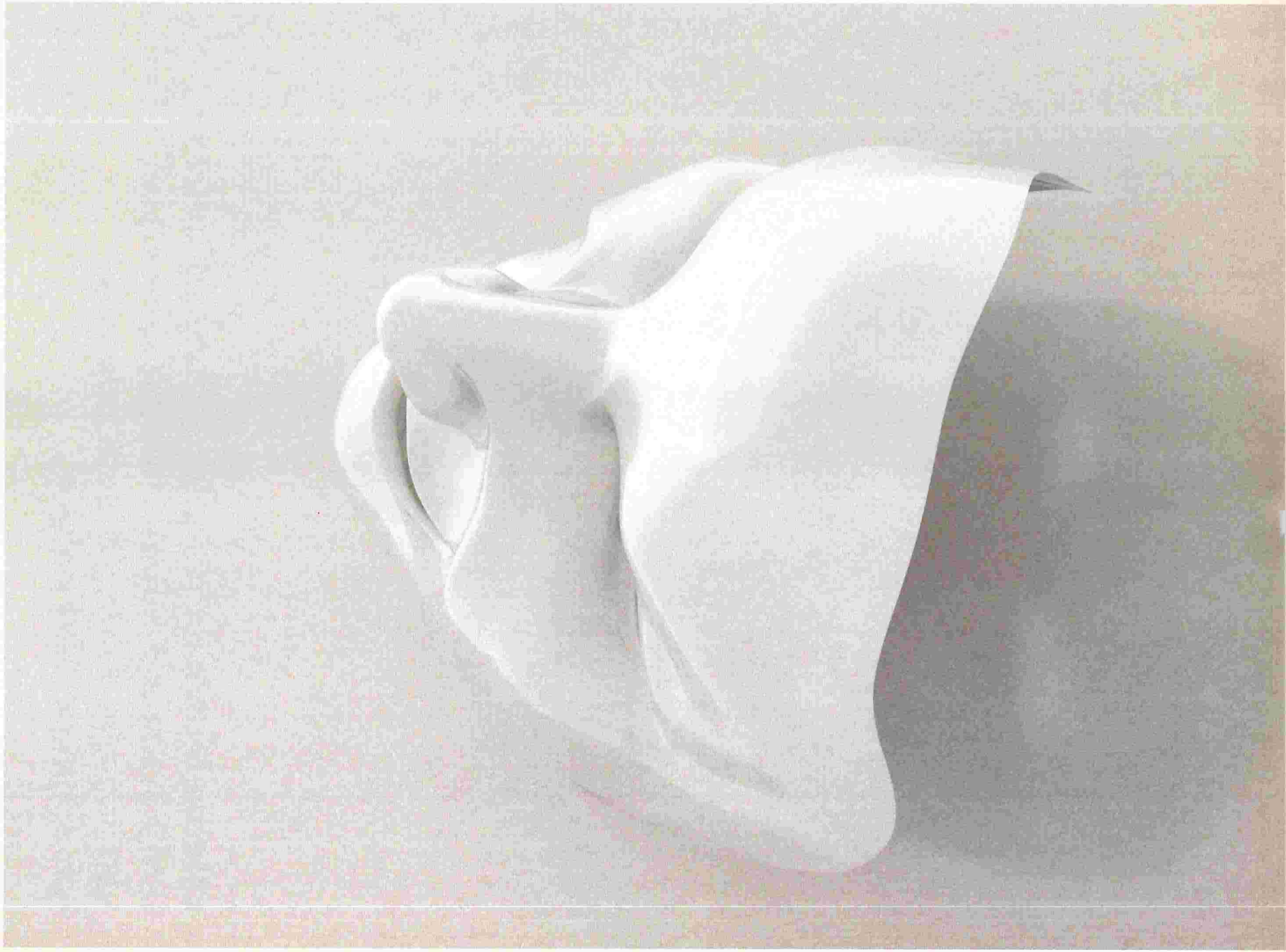
20 Aphex Twin 28 Caribou 36 Gesellschaft: Pop & Depression
50 Perfume Genius 54 Iceage 56 Alt-J
60 Wie wir leben wollen N°3 62 Vorspiel für Zola Jesus
88 Songtextkritik: Leonard Cohen »One Of Us Cannot Be Wrong« / »Einer von uns muss sich irren« 98 Kritiken

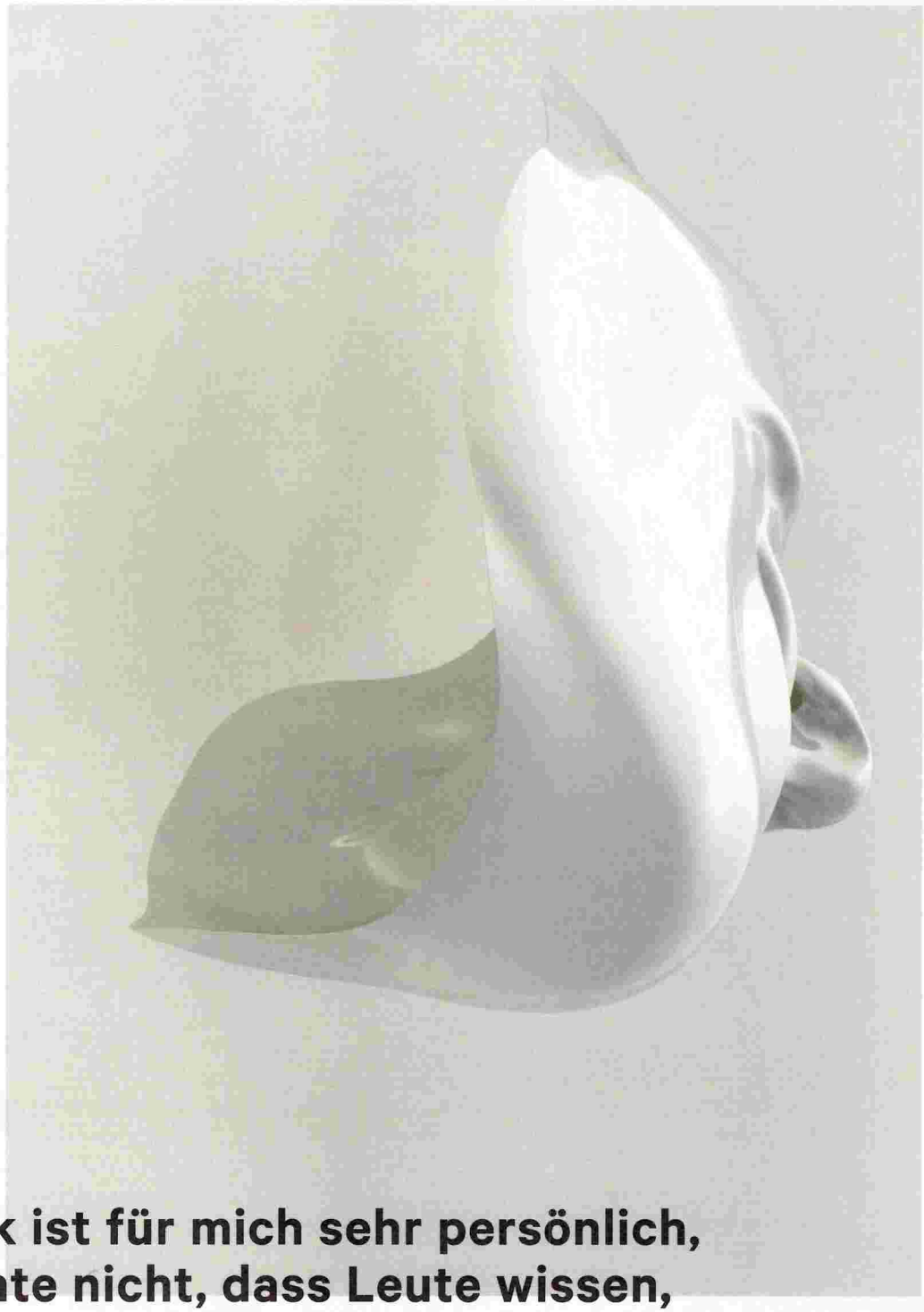
Ein Backup für Millionen

Man hätte nicht damit gerechnet, doch 13 Jahre nach *Drukqs* veröffentlicht Richard D. James tatsächlich noch mal ein neues Album unter dem Moniker Aphex Twin: *Syro*. SPEX traf den vielleicht wichtigsten musikalischen Grenzgänger der Neunziger zu einem exklusiven Gespräch in London.

Aphex Twin

TEXT: Heiko Hoffmann
3D-VISUALISIERUNG: bloomimages





»Meine Musik ist für mich sehr persönlich, und ich möchte nicht, dass Leute wissen, was ich mir dabei gedacht oder was ich dabei gefühlt habe.«

Zehn Tage vor den Terroranschlägen vom 11. September 2001 fand das letzte Interview mit Aphex Twin statt. Sein Album *Drukqs*, das einen Tag lang die einzige Platte war, die die Londoner Plattenladeninstitution Rough Trade verkaufte, erschien zur gleichen Zeit wie Jay Zs *The Blueprint*, auf dem zum ersten Mal ein junger Produzent namens Kanye West auf sich aufmerksam machte. Kurzum: Die *heydays* von Aphex Twin liegen so lange zurück, dass eine ganze Generation heutiger Musikhörer keine Erinnerung daran hat, weil sie schlicht zu jung war.

Vor 13 Jahren war das anders. Zwar hatte Richard D. James auch damals seit fünf Jahren kein Album mehr veröffentlicht, aber in der Zwischenzeit waren mit »Come To Daddy« und »Windowlicker« seine beiden größten Hits erschienen. Hits, die Aphex Twin dem Mainstream so nahe brachten wie nie zuvor und die dank zweier kongenialer Chris-Cunningham-Videos das grinsende Gesicht von Richard D. James via MTV weltweit verbreiteten. Stars wie Björk und Madonna wollten danach mit ihm zusammenarbeiten. YouTube gab es noch nicht, genauso wenig wie Soundcloud oder Facebook, ja nicht einmal Myspace. DJs legten noch mit Vinyl auf, die Laptop-Revolution war gerade erst angestoßen worden.

Warum meldet sich Aphex Twin also ausgerechnet jetzt, wo längst keiner mehr damit gerechnet hat, mit einem neuen Album – *Syro* – zurück? »Meistens interessiere ich mich nicht mehr für meine Tracks, wenn ich sie erst mal fertiggestellt habe«, sagt er. »Mir geht es vor allem darum, die Ideen, die in meinem Kopf sind, umzusetzen. Das habe ich auch all die Jahre über getan. Aber jetzt habe ich das Gefühl, mich in einem neuen Lebensabschnitt zu befinden. Ich mache andere Musik, habe eine neue Frau, und es scheint der passende Moment zu sein, meine Tracks zu Alben zusammenzustellen.« Beim Gespräch wirkt Richard D. James, mittlerweile 44, optisch beinahe unverändert. Sein langes, rotes Haar ist zusammengebunden, eines seiner beiden haselnussbraunen Augen wandert nach wie vor – er kann es nicht fokussieren.

Vor zwei Jahren hat er sich scheiden lassen, seine junge zweite Frau, eine russische Kunststudentin, sitzt beim Interview mit dabei und zeichnet uns. Tags zuvor hatte er noch frustriert eines seiner ohnehin seltenen Fotoshootings für ein englisches Musikmagazin abgebrochen und daraufhin geschworen, sich nie wieder von fremden Menschen fotografieren zu lassen. Doch jetzt ist er völlig entspannt, wie jemand, der genau weiß, was er will und was nicht. »Ich mache dieses Interview, weil ich meine Musik wieder etwas mehr in die Öffentlichkeit rücken will. Nicht so sehr wie damals, aber dennoch. Der Mainstream ist voll von Leuten, die die falschen Prioritäten setzen. Leute, die hauptsächlich daran interessiert sind, berühmt zu sein. Oder DJs, die immer mehr Geld machen wollen, statt Musik zu produzieren. Für mich ist das, was ich mache – meine Musik – am allerwichtigsten.« Richard D. James ist gleichzeitig so ernst und lustig wie nur wenige Interviewpartner. Voll kindlicher Vorfreude berichtet er von einem anstehenden Laborbesuch mit dem deutschen Künstler Florian Hecker bei BMW in München, wo er deren Analysemikrofone für Kompositionen verwenden will. Und als er die Aufnahme-App des Interviewers sieht, ruft er begeistert: »Na, das nenn ich mal ein übersichtliches Oberflächendesign. Da kann man ja besoffen auf's iPad fallen und trifft mit der Nase immer noch diesen riesigen roten Aufnahmeknopf.«

Wie fast alle Alben von Aphex Twin wirkt auch *Syro* mehr wie eine Ansammlung von Tracks als wie ein geschlossenes Album. Anders als etwa seine Label-Kollegen Boards Of Canada ist James am Albumformat als künstlerische Ausdrucksform gar nicht interessiert, es entspricht auch nicht seiner Arbeitsweise. So bestand etwa *Drukqs* aus Stücken, die sich auf einem verloren gegangenen MP3-Player befanden und lediglich aus Angst, dass sie ins Netz gestellt werden könnten, veröffentlicht wurden. Doch dafür sind die zwölf Stücke auf *Syro* sehr gut zusammengestellt und spiegeln unterschiedlichste Facetten von Richard D. James' Produktionsweise wider. Der Opener »Minipops 67« klingt mit seinem einfachen Beat, Shuffle-Rhythmus, einer Synth-Pop-Melodie und Acid-Klängen, zu denen sich im zweiten Drittel stark verfremdeter Gesang gesellt, so catchy wie kein anderes Aphex-Twin-Stück seit »Windo wlicker«. Auf »180db_« gesellt sich zu Rave-Signalen und einer im Hintergrund spukenden Tonfolge ein jazziges Schlagzeug, das an seinen verträumten Track »Iz Us« von der *Come-To-Daddy*-EP erinnert, »s950tx16wasr10« wird dominiert von einem sich ständig ändernden Amen-Breakbeat, und den Abschluss bildet mit »Aisatsana« ein programmiertes Klavierstück, ähnlich wie »Avril 14th«, jenes Erik-Satie-artige Stück aus *Drukqs*, das später von Kanye West gesampelt und von Sofia Coppola in ihrem Film *Marie Antoinette* eingesetzt wurde.

»Die Stücke auf dem Album sind überwiegend Tracks, die mich an andere Sachen erinnern, die ich schon gemacht habe, nichts wirklich Neues. Ich habe in letzter Zeit auch abgedrehtere oder neuer klingende Musik produziert, aber ich wollte, dass dieses Album möglichst zugänglich wird«, sagt James über die zwischen sechs Monate und sechs Jahre alten Tracks des neuen Albums. Drei Jahre hat er allein damit verbracht, sein aktuelles Studio aufzubauen, das einem sehr gut ausgestatteten Synthesizer-Museum gleichen dürfte. Anders als das Vorgängeralbum, das überwiegend am Computer entstand, verwendete Aphex Twin diesmal Software höchstens als Sequenzer, für die Sounds arbeitete er mit allerhand alter und neuer Hardware, die zum Teil auch Namensgeber für die Tracktitel war. »Das Problem mit neuem Equipment ist, dass man ständig die Instrumente ändert, mit denen man gerade arbeitet«, erklärt Richard D. James. »Ich probiere andauernd neue Dinge aus. Vor ein paar Jahren habe ich mal versucht, alle existierende Musiksoftware auf meinen Computer zu bekommen, aber das habe ich wieder aufgegeben. Mittlerweile schreibe ich neue Tracks schon, während ich einen neuen Synthesizer erst noch kennenlerne. Dabei kann ich all die YouTube-Videos und Soundcloud-Streams nicht

ausstehen, auf denen jemand auf Geräten produzierte Musik veröffentlicht, die er gerade zum ersten Mal benutzt. Das nervt! Aber ich weiß, dass ich gut bin in dem, was ich mache, und manchmal bekomme ich auch gleich beim ersten Mal ein interessantes Ergebnis hin.«

Aufgewachsen ist Richard D. James im ländlichen Cornwall. Als Kind manipuliert er lieber die Saiten des Familienklaviers, statt auf den Tasten zu spielen, er verfremdet Kassettenrekorderaufnahmen und bekommt mit zwölf seinen ersten Synthesizer geschenkt, den er so schlecht findet, dass er bald anfängt, daran rumzubasteln. Abgesehen von Computerspielmusik wächst er auf, ohne bewusst andere elektronische Musik zu hören. Später organisiert er mit Freunden eigene Partys in Strandnähe, ohne vorher je selbst auf einem Rave oder in einem Club gewesen zu sein. Seine Tracks veröffentlicht James unter einem halben Dutzend Pseudonymen, von denen Aphex Twin das wichtigste bleibt. Allein unter diesem Namen deckt er eine musikalische Bandbreite ab, für die andere Produzenten etliche Projekttitel verwenden würden: Da sind der schaurig-schöne Ambient der *Selected Ambient Works,* der Tinnitus-Techno der *Ventolin*-EP, die Kombination von Streichern und Breakbeats im »Girl / Boy Song« oder eben die Klaviermusik von »Avril 14th«.

Schon kurz nach seinen ersten Plattenveröffentlichungen Anfang der Neunzigerjahre – die radikal klingende EP *Analogue Bubblebath*, der Clubhit »Digeridoo« und die erste Track-Sammlung in Doppel-LP-Format, *Selected Ambient Works 85–92* – hatte Richard D. James einen Ruf als freakiges Wunderkind weg, das sich seine Musik im Schlaf erträumt und auf Synthesizern einspielt, die es sich selbst zusammengebaut hat – und das in seiner Freizeit einen eigenen Panzer fährt. Die frühesten Tracks auf *SAW 85–92* produzierte er nach eigenen Angaben mit 14. Anlässlich seines Warp-Debütalbums *Selected Ambient Works Volume II* von 1994, über das kürzlich in der Buchreihe *33 1/3* ein eigener Band erschien, erklärte er in Interviews, dass er die fließenden Klänge und bittersüßen Melodien der unbetitelten Stücke in Träumen, die durch bewussten Schlafentzug hervorgerufen wurden, komponiert hatte. Der britische Musikjournalist Simon Reynolds verwendete für die Beschreibung dieser Stücke erstmals das Wort »hypnagogic«, einen neurologischen Begriff für einen Bewusstseinszustand, der beim Einschlafen oder Erwachen auftreten kann und dessen Wahrnehmungen eigentlich überwiegend visueller Natur sind.

Die besten Stücke von Aphex Twin sind stets von extremen Emotionen geprägt, mal melancholisch, mal euphorisch, manchmal beides im gleichen Track. Vielleicht ist es auch dieses bei Techno-Produzenten außergewöhnliche Gefühl für eingängige Melodien, das Aphex Twin Mitte der Neunziger zur Symbolfigur für den »Einbruch von elektronischer Musik in die heile Welt der Gitarren-Fraktion« machte, wie Martin Pesch 1996 in SPEX schrieb. Die *Artificial-Intelligence*-Serie von Warp – zu der auch ein Richard-D.-James-Album unter dem Alias Polygon Window gehörte –, Labels wie Mille Plateux und Mego und Künstler wie Panasonic, Oval oder auch Mike Paradinas trugen mit ihren Electronic-Listening-Platten zur »Diskurswerdung einer Musik (bei), die noch immer auf die Funktion der Party, des Tanzens und Abfahrens hin produziert wird«. Ein paar Jahre später wurden die Platten von Aphex Twin und weiterer Warp-Künstler wie Autechre und Squarepusher zum Hauptantrieb für Thom Yorke, den Sound von Radiohead für *Kid A* zu ändern. »Es war erfrischend, weil die Musik nur aus Strukturen zu bestehen schien und ohne menschliche Stimme auskam. Aber ich empfand sie als genauso emotional wie Gitarrenmusik«, so Yorke damals.

Einerseits mutet diese Unterscheidung zwischen Indie- und Dancekultur in Zeiten, in denen Genres nur einen YouTube- oder Soundcloud-Link voneinander entfernt sind, seltsam an. Andererseits existieren diese Grenzen – wenn auch weniger ausgeprägt – noch heute. Es gibt zahlreiche Hörer, die sich für die Musik von Moderat begeistern, aber keine Ahnung haben, was auf ihren Labels Monkeytown und 50 Weapons sonst noch erscheint, die die Instrumental-Banger eines Jamie xx ignorieren, aber die Songs seiner Band lieben, die Fans von Caribou sind und Daphni nicht kennen – und umgekehrt. Genauso wie es viele Leute geben dürfte, die mit Spannung auf ein neues Aphex-Twin-Album warten, aber die fast 50 Tracks, die James in den Jahren seit *Drukqs* unter den Namen AFX und The Tuss veröffentlicht hat, nie gehört haben.

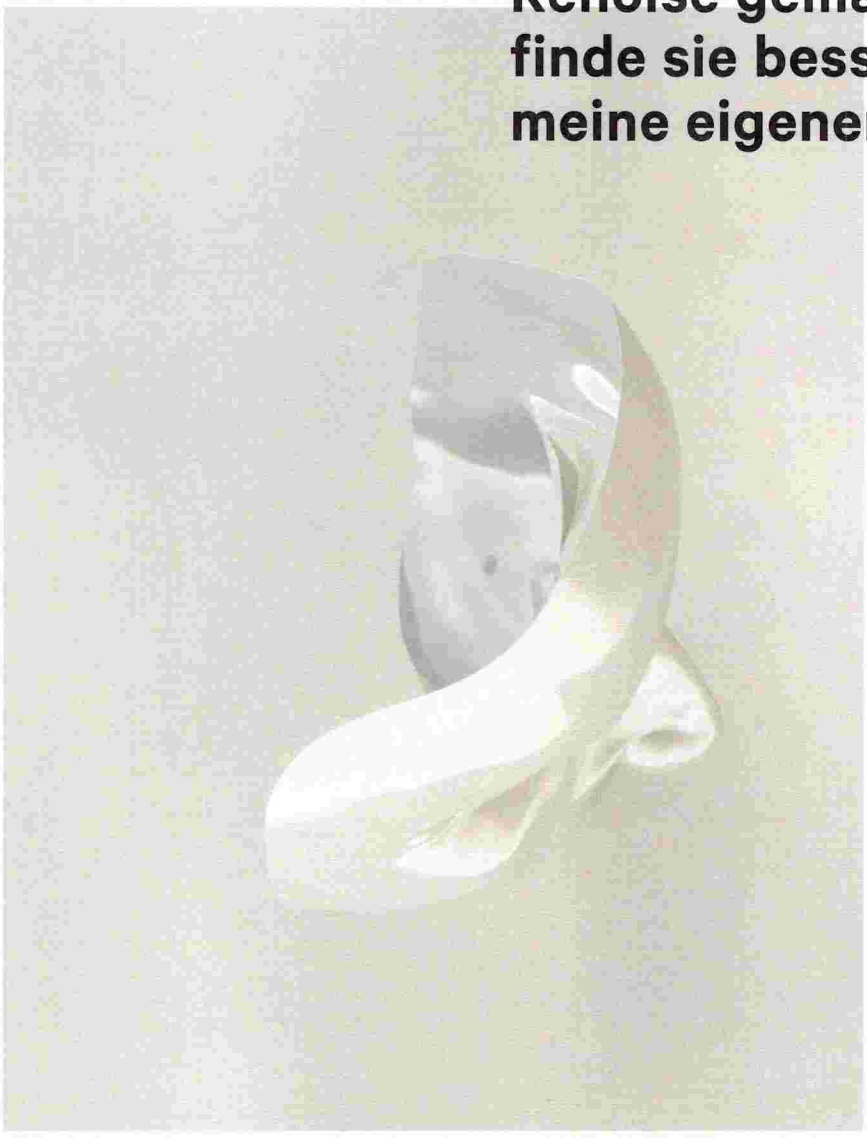
Dieses Frühjahr erschien noch ein weiteres Album von Richard D. James, das er ursprünglich 1994 unter dem Projektnamen Caustic Window auf seinem eigenen Label Rephlex veröffentlichen wollte, es sich – nachdem bereits erste Testpressungen erstellt worden waren – dann aber anders überlegte. Das Erscheinen dieses Albums ist einer Kickstarter-Kampagne des Aphex-Twin-Fanforums We Are The Music Makers zu verdanken. Nachdem eine der wenigen existierenden Testpressungen für über 10.000 Euro online zum Verkauf angeboten wurde, schlossen sich Fans, nach Absprache mit Rephlex, zusammen, um gemeinsam die Platte zu erwerben, digitale Kopien davon anzufertigen und sie anschließend wieder für ein Vielfaches auf Ebay zu versteigern (Käufer war der Erfinder des *Minecraft*-Computerspiels Markus Notch Persson). Das Beispiel zeigt auch die extreme Fankultur, die um Aphex Twin entstanden ist.

»Es gibt da draußen schon eine Menge analer Möchtegern-Forensiker. Man stellt sich da so Serienkiller-Typen vor.«

»Normalerweise versuche ich mich nicht damit zu beschäftigen«, sagt dieser. »Um das Album anzukündigen, wurde von Warp ein Porträtbild von mir gepostet, das ich gefaltet hatte. Und dann gab es tatsächlich jemanden, der versucht hat, nachzuvollziehen, was für einen Scanner, welchen Drucker und was für eine Sorte Fotopapier ich dafür verwendet hatte. Es gibt da draußen eine Menge analer Möchtegern-Forensiker. Man stellt sich da so Serienkiller-Typen vor. Aber bei der Kickstarter-Kampagne musste ich mir doch eine Träne aus dem Auge wischen. Es hat mich wirklich berührt, dass sich Leute so sehr für meine Musik interessieren, sich so sehr kümmern.« Für James sind solche Anlässe seltene Konfrontationen mit »der Welt da draußen«: »Ich lebe sehr zurückgezogen, äußere mich nicht oft und gebe kaum Informationen preis. Meine Musik ist für mich sehr persönlich, und ich möchte nicht, dass Leute wissen, was ich mir dabei gedacht oder was ich dabei gefühlt habe. Ich glaube aber, wenn man so viele Details in die Musik packt, wie ich das tue, dann ist es für manche Leute wie ein Puzzle, das sie lösen wollen.«

»Was ich mache, fühlt sich nach nichts an. Aber manchmal habe ich den Eindruck, dass ich besser werde im Nichtsmachen.«

»Mein fünf Jahre alter Sohn hat mittlerweile sechs Tracks mit der Software Renoise gemacht, und ich finde sie besser als meine eigenen Stücke.«



Dass sich Richard D. James jetzt nach 13 Jahren mit einem neuen Album zurückmeldet, mag daran liegen, dass er sich in einer neuen Schaffensphase und einem neuen Lebensabschnitt befindet. Aber auch wenn er nach wie vor regelmäßig Musik macht, gesteht er ein, längst nicht mehr so produktiv zu sein wie früher einmal. »Ich brauche einfach immer mehr Zeit, um Musik zu machen«, sagt er. »Das hat vermutlich mit dem Älterwerden zu tun. Ich langweile mich schneller, weswegen ich die Stücke komplizierter mache – und dann werden sie so kompliziert, dass ich die Details vergesse.« Ohnehin werde es mit den Jahren nicht leichter: »Ich finde es immer noch seltsam, Musiker zu sein, es fühlt sich so abstrakt an. Wenn ich Möbeltischler wäre, könnte ich viel besser greifen, was ich mache. Als Handwerker siehst du deine Fortschritte. Was ich mache, fühlt sich nach nichts an. Aber manchmal habe ich den Eindruck, dass ich besser werde im Nichtsmachen.«

Seit Jahren lebt James in einem Landhaus in Schottland, zusammen mit seiner zweiten Frau Anastasia und seinen beiden Kindern – fünf und acht Jahre alt – aus der vorherigen Beziehung. »Kinder zu haben, bedeutet praktisch: Game over für die Musik«, so Richard D. James. »Seit meinem letzten Album habe ich den größten Teil meiner Zeit meiner Familie gewidmet. Allerdings wird es einfacher, wenn die Kinder älter werden. Mittlerweile kommt es vor, dass ich

sie nicht mehr dazu bekomme, mit mir zu spielen, selbst wenn ich will.« Das gilt allerdings nichts fürs Musizieren: »Mein fünf Jahre alter Sohn hat mittlerweile sechs Tracks mit der Software Renoise gemacht, und ich finde sie besser als meine eigenen Stücke. Als er seinen ersten Track gemacht hat, fand ich das unglaublich, aber dann produzierte er noch fünf weitere und ich dachte: *oh shit*. Wenn meine Mutter die Tracks hören würde, würde sie sie vermutlich nur für Krach halten. Aber gestern hab ich das Leuten von Warp vorgespielt, und sie meinten, es erinnere sie an dieses Elektronikduo SND. Mir wär's ja lieber, wenn meine Kinder mal Tischler oder Dachdecker werden, etwas Praktisches lernen. Sonst sitzen wir später alle an unseren Laptops. Und wenn unser Hausdach mal undicht sein sollte, gucken alle an die Decke und denken: ›Mist, was machen wir nun?‹ Aber es ist auch nett, zu sehen, wie da offensichtlich etwas von mir auf meinen Sohn übergangen ist. Er ist mit seinen fünf Jahren nicht in der Lage, sich ein Sandwich zu machen oder einen Tee zu kochen, aber er kann Tracks produzieren!«

Aphex Twin ist überzeugt, dass die beste Musik immer an der Quelle, am Anfang zu finden ist. Damit meint er große historische Umbrüche und den Beginn neuer Genres, aber auch seine eigene Musik. Er hält seine ersten Produktionen und die Stücke, die er gleich nach seinen ersten Veröffentlichungen gemacht hat, nach wie vor für seine interessantesten. Nun kündigt er eine Welle von neuen Platten an, wie es sie – sollte es wirklich so kommen – in dieser Fülle zuletzt Anfang bis Mitte der Neunziger von ihm gab. »Ich habe jede Menge Zeug am Start«, sagt er. »Auf *Syro* sollten ziemlich rasch weitere Veröffentlichungen folgen. Eine Platte, die ansteht, ist elektromechanisches Zeugs, das ich mit Midi-Robotern, einem Disklavier und mechanischen Schlagzeugen aufgenommen habe. Dann gibt es einige eher Dance-orientierte Singles und Sachen aus meinem Backkatalog, die ich gerade zusammensuche. Das Problem ist, dass ich immer die Übersicht verliere. Ich erstelle Playlists mit Tracks, die zusammenpassen könnten, und wenn ich mir die Sachen vier Stunden lang angehört habe, werde ich von etwas unterbrochen und vergesse anschließend wieder, was ich zuvor gehört habe.«

Der Grund, warum Richard D. James jetzt diese Fülle an Material herausbringen will, ist auch, dass er eine Art massenproduzierte Sicherheitskopie seiner Arbeit besitzen will. »Ich könnte meine Musik natürlich auch einfach ins Netz stellen, aber ich möchte, dass sie auf Tonträgern existiert, und es kostet zu viel Arbeit, das allein zu machen. Ich betrachte die Veröffentlichungen als ein Back-up meiner Arbeit. Das ist für mich der größte Vorteil an einer neuen Veröffentlichung«, sagt James ernsthaft – und beendet das Gespräch. Um nach einer kurzen Pause doch noch hinzuzufügen: »Mal schauen, wie viele Platten Warp in der Lage ist, herauszubringen«, worauf ein kurzes, dreckiges Lachen folgt.

APHEX TWIN
SYRO
WARP / ROUGH TRADE

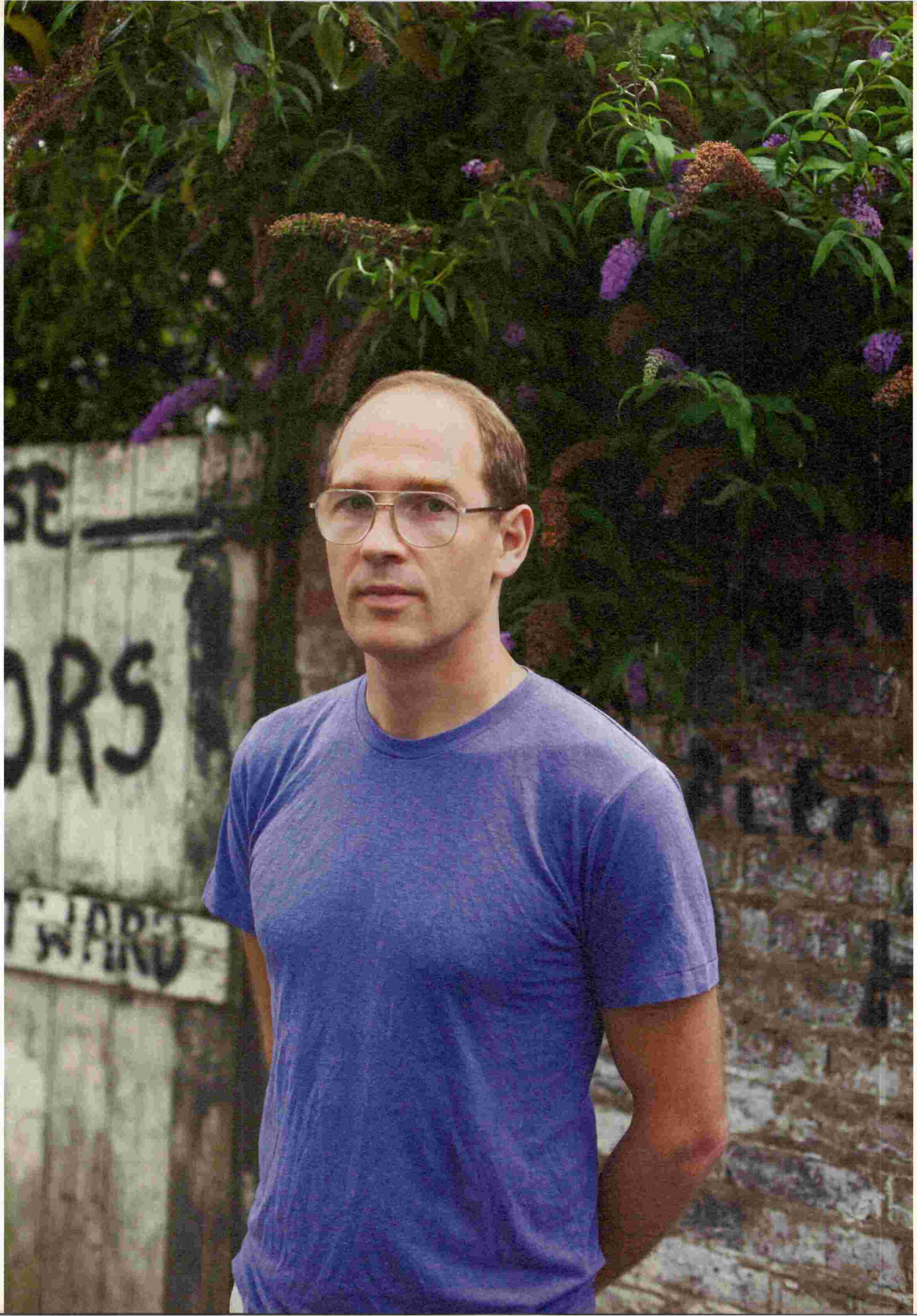
Mariana Castillo Deball
PARERGON
20.9.2014 – 1.3.2015
Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin
Invalidenstraße 50-51, 10557 Berlin
www.smb.museum
www.castillodeballinberlin.de
PREIS DER NATIONALGALERIE
PREISTRÄGERIN
Nationalgalerie
Staatliche Museen zu Berlin
gefördert durch

Vor vier Jahren wurde Dan Snaith zum wohl unwahrscheinlichsten Popstar unserer Tage. Der nette Typ von nebenan lieferte mit *Swim* eines der Alben des Jahres 2010 ab und war selbst am meisten überrascht über den Zuspruch des Publikums. Jetzt will er die empfangene Liebe zurückgeben: Das neue Caribou-Album hat er nur für seine Fans aufgenommen, sagt Snaith. Wie die das nun finden und unter welchen Bedingungen *Our Love* entstanden ist, konnte SPEX bei einem Caribou-Auftritt in den Bergen von Wales und bei einem Hausbesuch in London überprüfen.

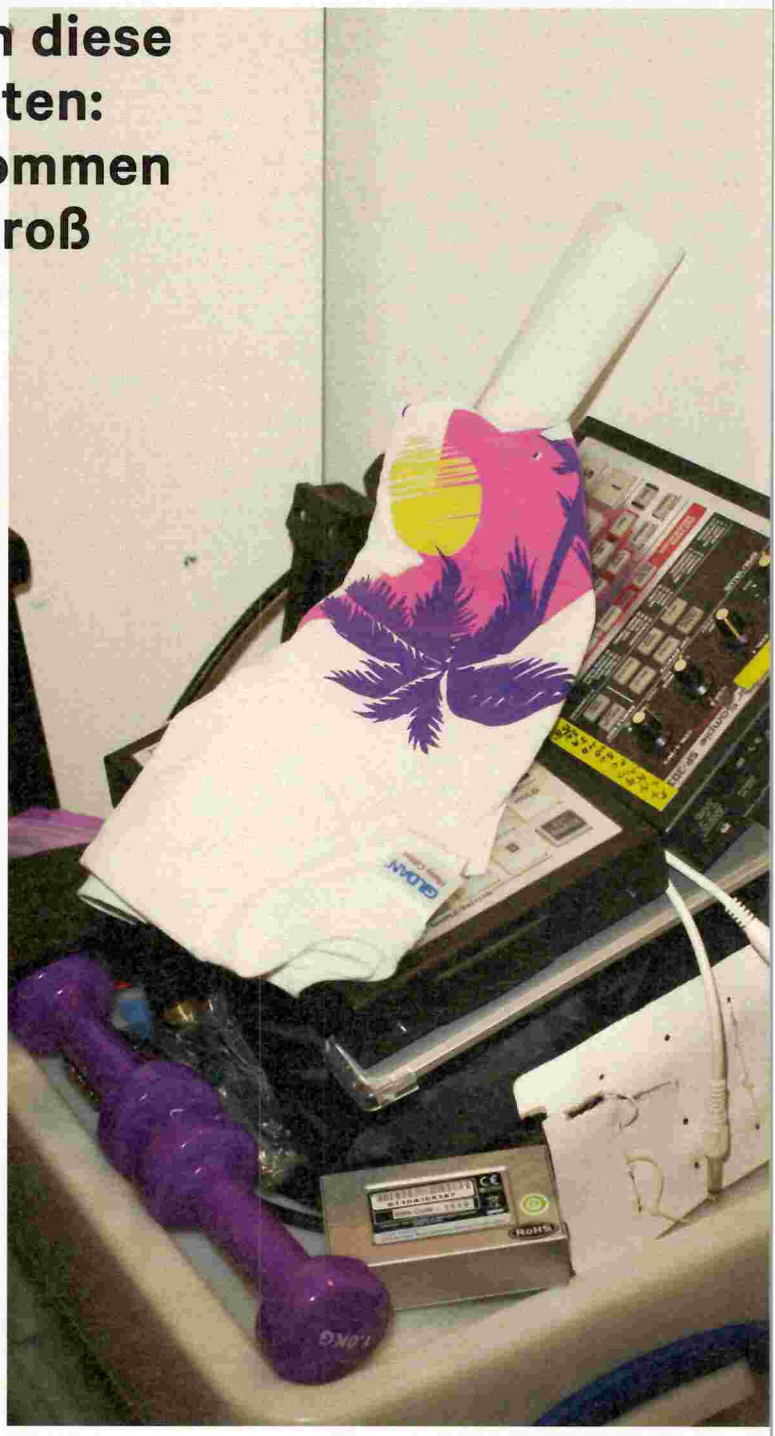
Caribou

Geben und nehmen und tiefstapeln

TEXT: Arno Raffeiner
FOTOS: Christoph Mack


SE
ORS
T WARD

»Es würde sich echt seltsam anfühlen, wenn wir plötzlich diese Haltung hätten: Okay, wir kommen jetzt ganz groß raus!«



Normcore im Messi-Paradies: Dan Snaiths Homestudio im Londoner Stadtteil Hackney

Kaum ist man durch die Tür, steht er auch schon da. Nicht zu klein, nicht übertrieben groß, grün wie ein Laubfrosch, geformt aus einem Material, das Stabilität und Verlässlichkeit suggeriert und sich zugleich nicht zu sehr in den Vordergrund drängt. Man muss bei seinem Anblick kurz an Michael Moore denken, diesen bebrillten US-Dokumentarfilmstöpsel, der die Menschen aus Kanada dem Rest der Welt einst als das argloseste, angstfreiste und liebenswerteste Volk des Planeten vorstellte. Keine einzige Haustür fand Moore bei seinen Stichproben in *Bowling For Columbine* verschlossen, manche Kanadier schienen überhaupt nicht zu wissen, wie man mit Schloss und Riegel umzugehen hat.

Wer zwölf Jahre später einen weiteren Beweis für die Gültigkeit der Moore'schen These braucht, der verabredet sich am besten mit Dan Snaith, einem ebenso unauffälligen wie offenherzigen und erfolgreichen 36-jährigen Musiker aus Dundas, Ontario, einer Stadt unweit von Toronto. Erscheint man am vereinbarten Treffpunkt bei Snaiths deutscher Plattenfirma, steht er auch schon da, direkt rechts hinter der offenen (!) Eingangstür im Erdgeschoss (!) in Berlin-Kreuzberg (!): ein laubfroschgrüner Plastikschalenkoffer. Wie zur Begrüßung ist mit silbernem Edding groß »Caribou« draufgemalt, außerdem eine Caribou-E-Mail-Adresse, und daneben steht eine weitere Reisetasche, die aussieht, als könnte sie neben Kulturbeutel, Reiselektüre und Laptop auch einer Geldbörse mit Perso und Kreditkarten Platz bieten.

Dass etwas von seinem Gepäck wegkommen könnte, beunruhigt Dan Snaith offensichtlich nicht. Er hat nachts nur zwei Stunden Schlaf bekommen, den ganzen Tag lang mit Musikjournalisten gesprochen – die Bedingungen könnten kaum widriger sein. Und dennoch kommt er einem entgegen und strahlt vor Freude. Seine Augen leuchten durch das vertraute Kassenbrillengestell, das mittlerweile zu einer Art Trademark wurde und für die charakteristische Glupschaugenoptik sorgt. Die helle Haut seiner hohen Stirn schimmert am Haaransatz durch teilweise etwas schüttere Stellen. Der Körper steckt in dunkelgrauen Hosen und in einem unbedruckten T-Shirt, das mit seinem blassen Pastellton an Nichtfarben erinnert. Die dick besockten Füße in Birkenstock-Sandalen wirken in diesem Ensemble beinahe wie ein spleeniges Style-Statement. Sieht so ein verhinderter Popstar aus? Nein, vielmehr ein Popstar, der eigentlich nie einer sein wollte. Und der dafür nur umso mehr geliebt wird.

Snaith hat zu ersten Gesprächen über sein neues Caribou-Album *Our Love* gebeten, es ist sein insgesamt siebtes. Der studierte Mathematiker und überzeugte Nichttrinker erzählt von seinem neuen Leben im eigenen Einfamilienhaus mit Kellerstudio in London und von seiner 2011 geborenen Tochter, die seinen Alltag völlig umkrempelte: »Mein Privatleben ist jetzt komplett verflochten mit meiner Musik und umgekehrt genauso. Ich arbeite für ein paar Stunden, kümmere mich um meine Tochter, gehe in den Park und treffe dort Freunde, komme zurück und arbeite ein wenig weiter. Früher existierte die Musik abgeschottet in ihrem eigenen Bereich, jetzt ist sie viel stärker Bestandteil vom Rest meines Lebens.«

In diesem neuen, ganzheitlichen Modus entstand also *Our Love*, ein Zeugnis von Snaiths Liebe zu seinen Fans, deren Zuneigung er damit ausdrücklich erwidern möchte, auf den Punkt gebracht im Song »Can't Do Without You«. Für das Werk hat er Hingabe zum höchsten Prinzip erhoben und wollte genau das geben, was alle von ihm nehmen möchten. Snaith behauptet damit die gebetsmühlenartig beschworene Autonomie des Künstlers, gerade indem er sie negiert – eine nicht ganz widerspruchsfreie Logik. Vereinfacht gesagt: Er scheißt auf Erwartungshaltungen – nicht. In seinen eigenen Worten klingt das so: »Ich habe genau das gemacht, was ich wollte – *und* ich habe es für jemand anderen getan, für alle anderen, nicht nur für mich. Ich spürte zwischen diesen beiden Dingen schlicht keinen Gegensatz.«

Verschwurbelte Weisheiten dieser Art bekommt man von Musikern am laufenden Band serviert. Wenn man denn gewillt ist, sie irgendjemandem auch abzunehmen, dann Dan Snaith. Seine Persönlichkeit ist am besten mit der Wirkung des letzten Caribou-Albums *Swim* vergleichbar. Es war zurückhaltend, unverstellt und offen, derart unaufgeregt und doch faszinierend, dass alle Welt erst über den Zeitraum mehrerer Monate hinweg merkte, dass man es mit einem der Alben des Jahres 2010 zu tun hatte. Rund 175.000-mal wurde *Swim* laut Plattenfirma verkauft. Es folgten ausgedehnte Konzertreisen sowie eine Tour im Vorprogramm von Radiohead, bei der Arenen mit bis zu 20.000 Menschen bespielt wurden – und als Kontrastprogramm erschien Ende 2012 *Jiaolong*, ein spontan zusammengeklopftes Album für die Tanzflächen unter Snaiths DJ-Alias Daphni. Die verspätet einsetzende und lang anhaltende Rundumbegeisterung hat die Vorzeichen nach vier Jahren ohne neue Caribou-Veröffentlichung nun nachhaltig verschoben.

Snaith versichert, dass er noch genau derselbe ist, aber er hat beobachten können, wie sich um ihn und seine Musik herum alles veränderte. Es scheint eine euphorisierende Erfahrung von Kontrollverlust gewesen zu sein. »Der Prozess, *Swim* zu machen, war großartig«, sagt er im Rückblick. »Aber alles, was passierte, nachdem die Platte fertig war, war fast noch interessanter: wie die Musik völlig andere Bedeutungen bekam, wie sie nicht mehr wirklich mir gehörte. Eben all das, was mit Musik nun mal passiert, worüber ich bis dahin aber nie bewusst nachgedacht hatte. Das hat zwei Dinge bei mir ausgelöst: Ich fühlte mich absolut zuversichtlich, die Platte machen zu können, die ich machen wollte. Und zugleich verstand ich, dass die Musik trotzdem eine starke Verbindung zum Publikum herstellen würde.«

Die Nagelprobe findet ein paar Wochen später statt, Mitte August nahe Abergavenny in Wales. Die sattgrünen Hügel und ein paar markante Felsspitzen der Black Mountains bilden die Kulisse für das Green Man Festival, eine überaus freundliche Zusammenkunft von Alt-Hippies und Jungfamilien. Statt Festivalrucksack trägt man hier gerne ein Neugeborenes auf den Rücken geschnallt, die Kleinkinderdichte ist höher als am Prenzlauer Berg zur besten Spielplatzzeit. Vom Getümmel aus Jonglier-Kids, Tiermützen-Teenies, Blumenkranzmädchen und vor Glitzerschminke strahlenden Selbstdarstellern diesmal doch ein wenig abgeschirmt, nämlich durch die freundlichsten Security-Frauen der Welt, trifft man ihn wieder: den Schalenkoffer in Froschgrün, diesmal in Begleitung eines roten und eines lila Bruders. Eben sind sie von Route Du Rock, einem Festival in der Bretagne, hier angekommen, schon werden sie aufgeklappt und hektisch ausgeräumt, um auf einer Rampe direkt hinter der Bühne das Equipment für den Auftritt vorzubereiten.

Caribou ist im Studio ein Soloprojekt, auf der Bühne aber eine Band. Beim Produzieren nimmt Snaith auf die Live-Umsetzung keinerlei Rücksicht, dafür ist das Set-up in technischer Hinsicht so flexibel und die Band seit Jahren so gut eingespielt, dass sich im Grunde alles umsetzen lässt – sobald erst mal über transatlantische Datenleitungen von London nach Nordamerika ausdiskutiert wurde, wer welche Parts übernimmt und wie mit welchem Gerät ansteuert.

Die vier Caribou-Bandmitglieder spielen beim Green Man einen ihrer ersten Auftritte nach einer Pause von eineinhalb Jahren. Sie treten am Freitag um Mitternacht als eine der letzten Livebands des Tages auf, in einem Zirkuszelt mit Platz für rund 2000 Kids und Hippies, das den Ehrentitel Far Out Tent trägt. Sobald die Nachricht die Runde machte, dass Caribou erstmals seit 2008 wieder beim Green Man spielen würden, fragten sämtliche Freunde mit Kindern sofort nach Gästelistenplätzen, erzählt Snaith – was sonst gar nicht so oft passiere. Er steht mit seinen Bandkollegen Brad Weber, Ryan Smith und John Schmersal – die vier spielen schon seit einer kleinen Ewigkeit in dieser Formation zusammen – im Backstagebereich. Die Stimmung ist konzentriert angespannt, die Koffer sind leergeräumt, die elektrischen Wunderkisten und einige Meter Kabelsalat liegen bereit, Verstärker, Keyboards, Sampler und zwei Schlagzeuge warten darauf, auf die Bühne geschleppt zu werden. Zuerst muss von dort aus allerdings noch Mac DeMarco sein traditionelles Bad in der Menge nehmen.

Eben hat DeMarco noch von seiner Liebesauffassung gesungen: »When your heart just ain't sure, let her go!« Und dann krault er zu seiner »Still Togeeeeee-he-he-he-hether«-Jodelnummer genießerisch durch die Crowd, klettert auf einen Stahlträger mitten im Zelt und taucht mit einem Köpper rückwärts wieder in das Meer aus Armen, die sich ihm entgegenstrecken. Auch so kann eine Liebeserklärung an das eigene Publikum aussehen, praktischerweise verbunden mit der Möglichkeit, direkt auf Tuchfühlung zu gehen.

Als DeMarco sein Bad beendet hat, heißt es für Caribou: schnell aufbauen. Die Band packt dabei in erster Linie selbst an, so wie auch alle langfristigen Vorbereitungen im DIY-Modus erledigt werden, wie Snaith erklärt: »Durch all diese Jahre hatte ich nie einen Manager. Ich hatte nie diese Strukturen mit Leuten um mich, die sagen: ›Wir kümmern uns darum!‹ Ryan ist unser Tourmanager, Brad bucht unsere Hotels und Flüge, John kümmert sich um die Herstellung unserer T-Shirts und so weiter, ich plane gemeinsam mit unserem Booking-Agenten die Shows. Es würde sich echt seltsam anfühlen, wenn wir plötzlich diese Haltung hätten: Okay, wir kommen jetzt ganz groß raus!«

Auch das Set-up auf der Bühne wird dezidiert klein gehalten. Die Bandmitglieder, alle schlicht in weißer Hose und weißem Shirt, rücken auffällig eng zusammen, könnten einander jederzeit berühren. Snaith postiert sich vorne an der Bühne, im Profil zum Publikum, ihm gegenüber sitzt Brad Weber am Schlagzeug, in zweiter Reihe stehen Ryan Smith und John Schmersal. Die Band hat drei Songs des neuen Albums im Programm, abgesehen von der Vorab-Single »Can't Do Without You« hört sie das Publikum in Wales zum ersten Mal. Und doch schaffen es Caribou, schon aus dem ersten dieser ungehörten Stücke, dem Panflöten-Knaller »Mars«, einen Hit zu machen. Zunächst wird das Publikum nach minutenlanger Beat-Hypnose mit einer massiven Bassdrum aufgepeitscht, dann am Ende plötzlich von weichen Harmonien umschmeichelt. Die Tiermützen-Teenies springen durch die Zirkusarena, sind hin und weg. Am Anfang der nächsten Nummer wird zur Belohnung auf den Beat mitgeklatscht, Snaith lächelt entspannt und selig ins Publikum. Es kann nichts mehr schiefgehen. Am Ende gibt es ohnehin nur noch Hits: Das von John Schmersal gesungene »Jamelia«, gefolgt von »Odessa«, dem bekanntesten der *Swim*-Songs, und dann – kennt in den Black Mountains natürlich auch schon jeder – »Can't Do Without You« vom neuen Album. Zum Abschluss: »Sun, sun, sun, sun ...« in einer dramatisch auftrumpfenden Endlosversion. Irgendwann geht die Band dann doch von der Bühne, euphorisch gefeiert.

»Ich denke, das Interessante bei unseren Konzerten ist, die Interaktion zwischen uns vier zu sehen«, erklärt Snaith später. »Deswegen stehen wir so nah beieinander. Wir wollen, dass man genau das sieht: vier Musiker, die gemeinsam etwas erschaffen. Darum geht es. Und nicht um Riesen-LED-Shows und Konfettikanonen oder was auch immer.« Snaith zieht seine Schuhe wieder an, drückt sich das Kassengestell auf die Nase. Er hat es sich angewöhnt, barfuß und ohne Brille zu spielen. »Ich fühle mich da oben dann etwas mehr zuhause, so als wäre ich im Proberaum«, sagt er.

Die vier Freunde umarmen sich hinter der Bühne, wo die Schalenkoffer schon zum Bepacken bereitliegen. Kurzes Schulterklopfen und Köpfezusammenstecken, dann wird schnell wieder abgebaut. Kurz nach der Show – im Far Out Tent feiern inzwischen die 2 Bears mit vier CD-Playern und doppelt so vielen Vortänzern ein Hochfest auf die Freuden von House und Disco – geht es los in Richtung London, die Stadt, in der Snaith seit den Tagen seines Mathematikstudiums zuhause ist. Im Kleinbus läuft keine Musik, statt Bier und Schnaps gibt es Chips und Wortwechsel über anstehende Konzerte, Autobahnhotels, Zahnärzte, Eselsex in Venezuela, Veggie-Burger und – ausgerechnet bei der drogenfreisten Band zwischen Vancouver und Waldkirchen – über K-Holes. Zwangsläufig kommt auch das Thema Crowdsurfing auf. Viermal habe er sich auf der *Swim*-Tour über den Köpfen seiner Fans treiben lassen, erzählt Dan Snaith und fängt an, die Orte aufzuzählen: Winnipeg, Dublin ... Schlagzeuger Brad Weber unterbricht ihn: »Really?!« Er kann sich nicht mehr daran erinnern, er mag es kaum glauben.

»Musik machen ist wie nach Gold schürfen. Meist steht man mit leeren Händen da.«

Our Love wäre eigentlich genau der richtige Anlass, das Bad in der ganz großen Menge zu genießen. Snaith befindet sich mit Caribou an dem Punkt, an dem normalerweise die Weichen in Richtung noch mehr Wachstum und Massenerfolg gestellt werden: die teureren Videos, die dickere Show, die größeren Festivalbühnen. Snaith könnte auf den Putz hauen, es wissen wollen, Rock'n'Roll, jetzt oder nie. Aber was macht er? Verschwindet im Keller seines Reihenhauses in Nordlondon und brütet dort monatelang über einer Liebeserklärung.

»Ich bin nicht anfällig für solche Ideen«, sagt er, befragt nach den eventuell anstehenden Veränderungen bei Caribou. »Ich sehe diese Aufgeblasenheit bei vielen Bands ständig weiter zunehmen. Wenn sie erfolgreicher werden, haben sie plötzlich 50 Crewmitglieder und drei Manager um sich und fahren mit zwei Sattelschleppern voll Equipment durch die Gegend. Aber die Show wird dadurch nicht unbedingt besser, auch der ganze Rest wird nicht unbedingt besser. Diese Denkweise – hey, wir sind fett im Geschäft, jetzt müssen wir

fett auftrumpfen – finde ich zerstörerisch. Das ist nicht das Spiel, das ich spielen will.«

Caribous Liebesnest erreicht man nur barfuß oder gut besockt. Eine enge, mit weißer und zum Versinken weicher Teppichware ausgelegte Treppe führt hinunter in Snaiths Kellerstudio, ein länglicher Raum von etwa acht Quadratmetern, wenn's hochkommt. Ein wenig spektakulärer hatte man sich die kreative Keimzelle von Caribou durchaus vorgestellt. Bei seinem Einzug sei das noch ein Kohlenloch gewesen, erklärt Snaith. Der Boden bestand aus Erde, man habe über einen halben Meter abtragen müssen, um ohne Klaustrophobie aufrecht stehen zu können. In einer Ecke fand sich ein verrosteter Soldatenhelm aus dem Ersten Weltkrieg. Im Haus direkt nebenan wohnte Hayden Thorpe von der befreundeten Band Wild Beasts. Vielleicht war ihm der Kellerausbau zu laut geworden, scherzt Snaith, mittlerweile ist er ausgezogen.

Das Auffälligste im Raum ist die transparent grüne Plastikfolie, die mit Kreppband über die Synthesizer geklebt ist, außerdem das große Piratenschiff aus Holz, das unter dem Rhodes-Piano seine Kreise zieht. »Das ist leider nicht meins«, stellt Snaith lachend klar. Die Wände sind schmucklos, kein einziges Tourplakat wurde aufgehängt, kein Foto mit Thom Yorke, nicht mal ein arithmetisches Diagramm. Das Plattenregal auf einer Seite des Raums wirkt sehr aufgeräumt, rundherum sorgt der Platzmangel immerhin für ein wenig produktives Chaos. Seit drei Jahren arbeitet Snaith hier und lebt sein neues, ganzheitliches Leben. »Die Gegend hier ist bevölkert von kleinbürgerlichen Eltern mit einem oder zwei Kindern. Dafür ist Stoke Newington bekannt, es ist quasi das Äquivalent zu Park Slope in New York. Zwei Wochen, bevor unsere Tochter geboren wurde, sind meine Frau und ich hierher gezogen, sozusagen genau in das für uns vorgesehene Klischeeviertel.«

Drei Tage sind seit Caribous Green-Man-Auftritt vergangen. Eine Festival-Show in London musste kurzfristig abgesagt werden, Snaith kam der unerwartete freie Tag entgegen, er feierte mit seiner Familie den dritten Geburtstag seiner Tochter. Aus den Schokoladenresten der Festtagstorte werden oben in der Küche gerade Trüffel mit Walnusssplittern gerollt, während Snaith die Plastikfolie von den Synthesizern abnimmt und sein Modularsystem erklärt, stolz einen Buchla Music Easel vorführt und erzählt, wie wichtig für die Produktion des neuen Albums der Roland Juno-6 war, den er seiner kanadischen Freundin Jessy Lanza abkaufte. Lanza sang im Gegenzug eines der schönsten und ungewöhnlichsten Stücke auf *Our Love* ein: »Second Chance«, einen R'n'B-Hit ganz ohne Kickdrum, getragen allein von ihrer Stimme und vom Pulsieren und Schwellen der unverwechselbaren Caribou-Akkorde. Zum Kreativbeirat bei Entscheidungsnotstand gehörten während der Albumproduktion neben Jessy Lanza außerdem Snaiths alte Freunde Kieran Hebden alias Four Tet und Jeremy Greenspan von den Junior Boys sowie Owen Pallett, dessen Fiedelmichel-Einsprengsel im *Our-Love*-Klangkosmos allerdings seltsame Fiedelmichel-Fremdkörper bleiben. Um das Artwork (und übrigens auch um die wenigen ausgefalleneren Stücke in Snaiths Kleiderschrank) kümmerte sich erneut der Fotograf Jason Evans.

Ein Song wie »Second Chance« klingt leicht und licht und mühelos, wie alle der neuen Stücke hat er aber eine endlose Abfolge von Metamorphosen hinter sich. Snaith schaltet den Computermonitor an und öffnet einen Projektordner mit angefangenen Tracks: 1436 Dateien. »Viele davon sind Sicherungskopien«, beschwichtigt er, »das sind insgesamt rund 800 Ideen. Aber da sind auch drei Jahre Arbeit eingeflossen, das macht also weniger als eine Idee pro Tag. Musik machen ist wie nach Gold schürfen. Meist steht man mit leeren Händen da. Anfangen ist für mich nicht das Problem. Ich habe Klavierspielen gelernt, ich habe gelernt zu improvisieren. Es herrscht nie ein Mangel an Ideen, aber die meisten davon sind nicht besonders gut. Wenn das hier 800 gute Ideen wären, wäre ich der glücklichste Mensch auf Erden!«

Da hat man ihn endlich erwischt: beim Tiefstapeln. Dan Snaith ist ziemlich sicher auch mit nur zehn guten Ideen in drei Jahren einer der glücklichsten Menschen auf Erden. Die Geschichte von Caribou ist die von einem, der auszog, um sich dagegen zu wehren, Popstar zu werden. Und der genau damit neu definiert hat, wie eine solche Starschnittfigur heute aussehen könnte: wie ein Erdkundelehrer. Ohne Allüren und auffällige Ecken und Kanten, ohne Lächerlichkeiten beim Züchten eines überdimensionierten Egos und beim Pflegen einer irrealen öffentlichen Persona (vom Sandalen-plus-Socken-Faible mal abgesehen). Vielleicht sollte man sich einfach angewöhnen, den Snaith'schen Exzess an Normalität als den allergrößten aller Spleens und als die verrückteste aller Extravaganzen zu sehen. Wenn Normcore das letzte Abenteuer in der liberalisierten Popwelt ist, dann wird aus Dan Snaith der nächste Michael Jackson. Fürs Erste ist und bleibt er der unwahrscheinlichste und liebenswerteste Popstar dieser Tage.

Wenn Normcore das letzte Abenteuer in der liberalisierten Popwelt ist, dann wird aus Dan Snaith der nächste Michael Jackson.

Snaith schaut sich in seinem Acht-Quadratmeter-Kellerstudio um. »Alles außerhalb dieses Raums hier hat sich so sehr verändert: die Reaktionen auf *Swim*, die Shows, die wir spielen, mein Privatleben«, sagt er – und findet gleich ein wunderbar unscheinbares Bild, um all diese Veränderungen zu beschreiben: »Wir schleppen diese Koffer mit uns herum, auf denen Caribou steht. Vor *Swim* hätten wir damit durch den Rough-Trade-Plattenladen laufen können, und niemand hätte uns aufgehalten. Aber jetzt – na, ich will nicht behaupten, dass wir berühmt sind, aber es passiert immer wieder, dass auf irgendeinem Flughafen jemand ankommt und ruft: ›Hey, Caribou!‹«

CARIBOU
OUR LOVE
CITY SLANG / UNIVERSAL

VERBOTENE FRUCHT

Blumfeld! Apfelwiese! 20 Jahre »Der Staat und ich« – danke, liebe SPEX, dass du mich an diesen gut gereiften Tropfen erinnerst. Nur: Hält sich Apfelsaft eigentlich so lange? Und was wissen wir über den anrüchigen Verwandten Stechapfel? Dass er ein echtes Schattendasein führt. Der Rauch getrockneter Stechapfelblätter wurde einst zur Linderung von Asthma eingesetzt, die Frucht selbst in Russland als Anästhetikum. In unseren Breiten verstand sie insbesondere die Hippie-Generation hingegen vorwiegend psychedelisch. Berichte von Horrortrips und Selbstverstümmelung haben eine dauerhafte Karriere als Pilzersatz jedoch letztlich zunichte gemacht. Auch heute gilt: Wer den nach Meinung zahlreicher Apokalyptiker herannahenden Dritten Weltkrieg nicht vorausfühlen möchte, hält sich besser an gewöhnliche Äpfel – denn es ist Herbst, da gilt immer noch die gute alte Bauernregel »ein Apfel am Tag – Arzt gespart«. Ein Verdikt, dem sich im Übrigen zahlreiche moderne Studien anschließen. So belegt eine Untersuchung der California State University positive Auswirkungen regelmäßigen Apfelkonsums auf Asthma, Herz-Kreislauf-Beschwerden und Alzheimer sowie auf die Knochengesundheit und das Verdauungssystem. Chinesische Wissenschaftler der Fourth Military Medical University wiesen zudem die krebszellenzerstörende Eigenschaft der Oligosaccharide nach – vor allem im Darm!

Was für eine positive Bombe! Und dazu noch jetzt und hier zum Greifen nah.

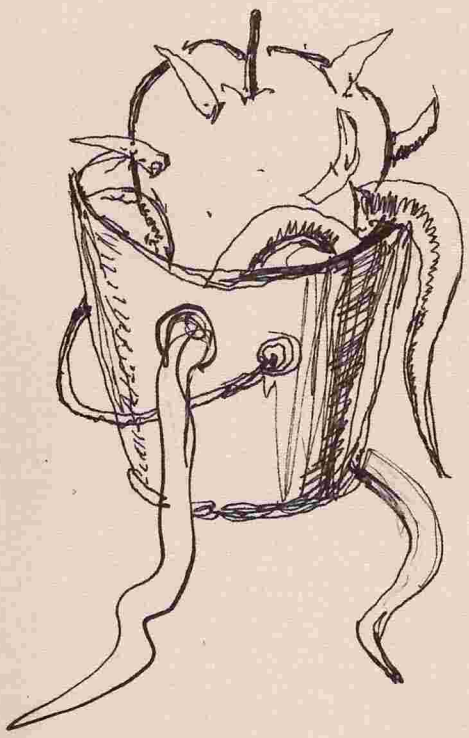
Und wenn wir schon über Äpfel sprechen, darf natürlich der Baum der Erkenntnis nicht vergessen werden. Adam und Eva. Ihr wisst schon. Ich übergebe in diesem Zusammenhang kurz an Ralf König und zitiere einen Dialog aus seinem *Prototyp*:

GOTT: »Du kannst alles Obst essen, jedes Gemüse, alle Sorten Getreide und Hülsenfrüchte! Iss von mir aus das Huhn, das Rind und was immer da kreucht und fleucht! Alles darfst du essen, aber nicht diesen Apfel! Diesen Apfel nicht!! Hast du das kapiert?!«
ADAM: (liegt auf dem Boden und bedeckt sich angsterfüllt den Kopf)
SCHLANGE: »Wieso? Was ist mit dem Apfel?«
GOTT: »Sag ich nicht.«
SCHLANGE: »Na komm schon. *Mir* kannst du's doch anvertrauen! Was ist in diesem Apfel?!«
GOTT: »Vitamin C, Kalium, Pektine, Erkenntnis, Fructose, Flavonoide, Phenolsäuren …«
SCHLANGE: »Erkenntnis?! Du meinst, in diesem Apfel steckt die Erkenntnis?«
GOTT: »Ja, ist mir aus Versehen da reingeraten.«
SCHLANGE: (schnuppert) »Hm … Jetzt, wo du's sagst: Der Apfel duftet tatsächlich herrlich süß nach freiem Willen, selbstständigem Denken, Unterscheidung von Gut und Böse, Wissenschaft, Philosophie, Psychologie.«
ADAM: (immer noch Hände überm Kopf) »Ich hab nichts gehört!«

Alles klar? Apfel essen – alle Probleme vergessen! Auch der enervierende Pofalten-Themenkreis »Ethik, Ökologie und Nachhaltigkeit« erledigt sich ganz von allein, als positiver Teufelskreis sozusagen: Essen wir irgendeinen Apfel, sollte daraus zumindest die Erkenntnis erwachsen, beim nächsten Mal einen besseren Apfel zu essen. Der steht und fällt mit dem richtigen Klima und der richtigen Sorte: genetisch unverändert und reich an Gerbstoffen = Flavonoiden = Geschmack. Klar, das gilt vor allem für die Oldies wie Boskoop oder Cox Orange. Was in Supermarkt, Späti und Co. liegt, ist bekanntlich nicht nur gespritzt, sondern auch kosmetisch gewachst. Und was die Nachhaltigkeit angeht, so beenden wir das Thema Apfel spätestens im April, weil dann die lagerbedingte Energiebilanz kippt und es aus ökologischer Sicht »sinnvoller« wäre, einen Apfel aus Australien zu kaufen – was natürlich auch keine Lösung sein kann.

Aber jetzt! Wir haben Herbst und feiern Ernte, musikalisch beispielsweise begleitet von der feinfruchtigen, ökobilanziell unbedenklichen Schnittkunst des umtriebigen deutschen Elektronik-Großkünstlers Uwe Schmidt – Easy-Retro-Futurismus für unbeschwerte spätsommerliche Sonntagnachmittage mit regionalem Obstsalat und Brettspielen.

Blumfeld beendeten ihre nunmehr wiederbelebte Laufbahn übrigens mit dem Album *Verbotene Früchte*, auf dem zwar keine Äpfel abgebildet wurden, wohl aber das erstaunlich gerbstoffarme Stück »Der Apfelmann« enthalten war. Dass dies im Jahre 2026 zu einer erneuten 20-Jahre-Rückbesinnungswelle führen wird, wage ich süß-sauer zu bezweifeln.



TEXT: Holger in't Veld
ILLUSTRATION: Patrick Klose

POP & DEPRESSION

Mit Texten von Greta Wagner, Torsten Groß
und Kerstin Grether

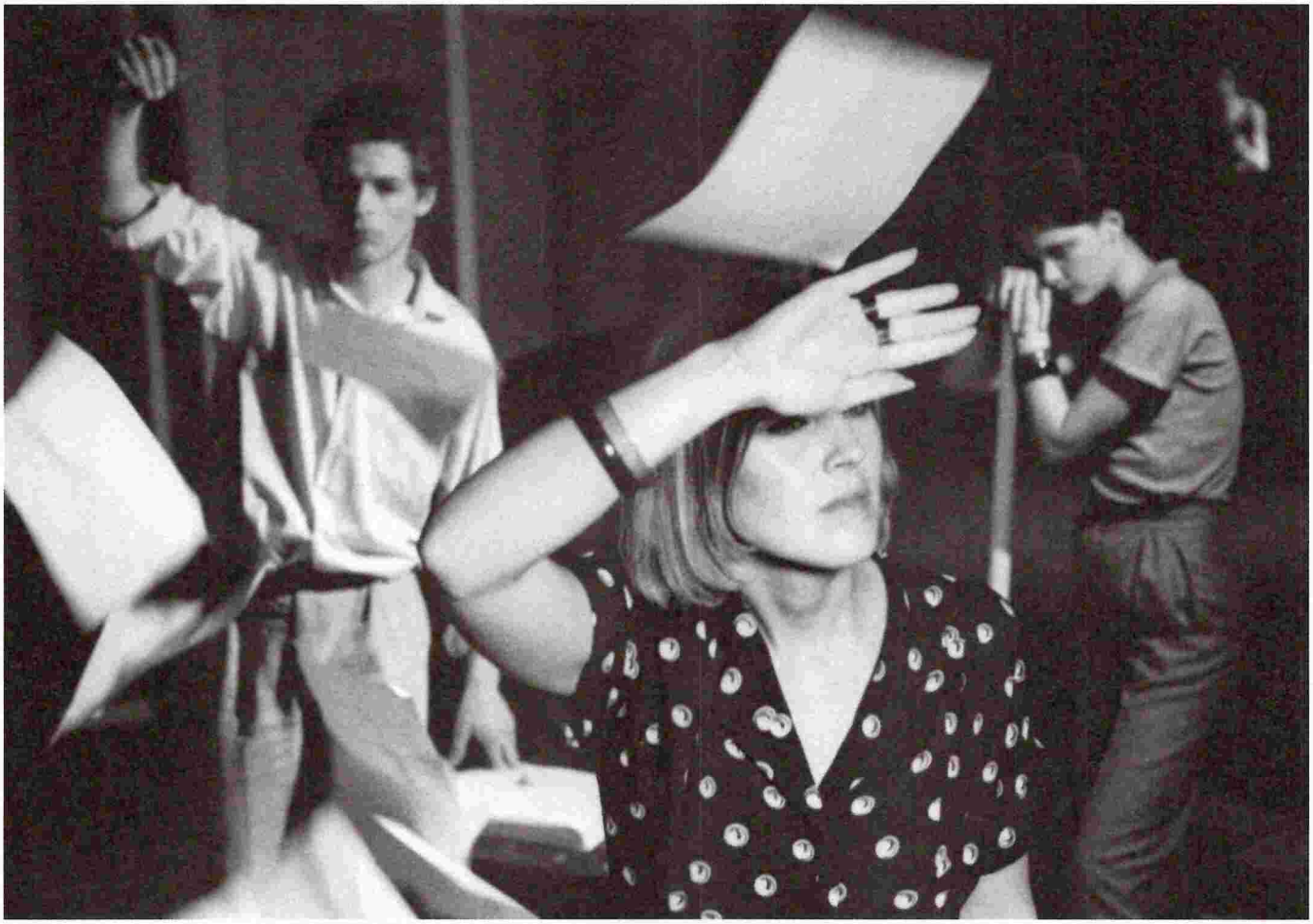
GEFÜHLE DES UNGENÜGENS

Das klischierte Idealbild des Künstlers – kreativ, autonom, flexibel – ist in neoliberalen Zeiten zur Hauptinspiration der Ökonomie geworden. Mit dem Euphemismus Burn-out bezeichnete Depressionserkrankungen sind gesellschaftliche Normalität.

TEXT: Greta Wagner

»A comedic genius, a real mensch, a sad clown«, schreibt das *Time Magazine* über Robin Williams, der sich im August das Leben nahm. Williams litt seit Jahrzehnten unter Depressionen. Bekannt war er als Komödienschauspieler, als Stand-up-Comedian war er aber interessanter: »I was once on a German talk show, and this woman said to me, ›Mr. Williams, why do you think there is not so much comedy in Germany?‹ And I said, ›Did you ever think you killed all the funny people?‹« Und über einen Rückfall in seine Alkoholsucht sagte er: »It's trying to fill the hole. It's fear, you're kind of going, ›What am I doing in my career? … Where do you go next?‹«

Das Bild des *tortured artist*, des Künstlers, der Werke aus seinen seelischen Qualen erschafft, durchzieht die Kunst- und Popgeschichte, und Suizide wie der von Williams regen erneut zu Spekulationen über psychisches Leiden als Quelle von Kreativität an. Die Blogs, Kommentare und Nachrufe geben zu verstehen, dass Williams deshalb so lustig war, weil er so traurig war. Das Verhältnis könnte aber auch umgekehrt sein, vielleicht ist es der Zwang, kreativ zu sein, der deprimierend auf Künstler wirkt. Ist der Imperativ der Kreativität Quelle von Leiden, so betrifft uns das alle, denn Kreativität ist in westlichen Gesellschaften zum prägenden Prinzip von Lebensformen ebenso wie der ökonomischen Wertschöpfung geworden.



Ian Wallace
An Attack On Literature II, 1975
(Detail)
Fotografie (2 Tafeln à 6 Fotografien)
12 Schwarz-weiß-Fotografien, à 12,7 x 17,8 cm
kaschiert auf Karton, gerahmt à 43,5 x 135,5 cm Auflage 1/2
© Sammlung Generali Foundation
Dauerleihgabe am Museum der Moderne Salzburg

DAS VERSPRECHEN DER KREATIVITÄT

Interessanter als Ferndiagnosen über die psychische Konstitution von Künstlern ist der Zusammenhang von Kreativität und Erschöpfung jenseits individueller Biografien. Die Lebensführung von Künstlern, die als kreativ, autonom und authentisch gilt, ist zur Inspiration einer Ökonomie geworden, die mehr auf Selbstausbeutung als auf Fremdbestimmung setzt – zumindest in den wissensbasierten Branchen. Arbeit soll als Teil der Selbstverwirklichung begriffen werden, man soll glauben und glaubhaft machen, dass man um der Sache willen arbeitet, *l'art pour l'art*, und nicht etwa, um sich seinen Lebensunterhalt zu sichern. Ein Leben fernab eines routinierten Alltags und versehen mit dem Versprechen, bei der Arbeit die Person zu sein, die man ›wirklich‹ ist – und nicht bloß eine Rolle auszufüllen –, ist weit über die Grenzen der Künstlermilieus hinaus zu einem Idealbild gelingenden Lebens geworden. Einer Arbeit nachzugehen, die mit der eigenen Person identisch ist, sich nicht verstellen zu müssen zwischen 9 und 17 Uhr, seine Arbeitszeiten selbst bestimmen zu können, nicht entfremdet zu sein – das Künstlerleben verspricht es, und unzählige Jobs tun es ebenfalls.

Dieses Versprechen ist der neue Geist des Kapitalismus, wie ihn Luc Boltanski und Ève Chiapello beschreiben. In ihm haben Unternehmen die Kapitalismuskritik der Sechziger- und Siebzigerjahre aufgenommen und daraus neue Managementstrategien entwickelt. Die Kritik an den fremdbestimmten Arbeitsformen des Taylorismus, die die Authentizität von Personen bedroht, wird als Künstlerkritik bezeichnet, weil die Künstlerexistenz seit dem 19. Jahrhundert von der Aufhebung der Trennung zwischen Arbeits- und Freizeit und der Einheit einer Arbeit und dem, der sie ausführt, geprägt war. Im von der Künstlerkritik inspirierten neuen Geist des Kapitalismus wird eine solche Existenz in Aussicht gestellt und die Forderung nach Selbstverwirklichung durch selbstbestimmte Arbeitszeiten und Wertschätzung für kreative Ideen scheinbar erfüllt. Die Ideale von Authentizität und Autonomie binden auch die vielen Freelancer an einen Lebensentwurf, der sie zwar arm macht, es ihnen aber ermöglicht, in Projekten zu arbeiten, mit denen sie sich identifizieren.

Die Serie *Girls* von Lena Dunham ist auch deshalb ein gelungenes Generationenporträt nach der Rezession, weil sie die Prekarität und Vulnerabilität einfängt, die mit dem Wunsch nach kreativer Selbstverwirklichung einhergeht. Die Mittzwanzigerin Hannah aus Brooklyn, die mit *obsessive compulsive disorder* (OCD) diagnostiziert ist, versteht sich als Schriftstellerin und kämpft immer wieder dagegen an, Jobs anzunehmen, die zwar ihren Unterhalt sichern, aber ihr Künstler-Selbst zu verschütten drohen. Ihre OCD-Medikamente nimmt sie nicht, weil sie sie zu schläfrig machen, um ihr E-book zu schreiben. Kokain dagegen nimmt sie, um genug Aufregendes zu erleben, das es wert wäre, literarisch verarbeitet zu werden. Hannah unterwirft ihre Lebensführung ihrem kreativen Selbstbild. Arbeit und Privates sind vollständig verschmolzen, denn sie versucht ihr Leben so zu leben, dass es als literarische Vorlage taugt.

BURN-OUT – EIN EXOGENES LEIDEN

Tragisch sind solche Entgrenzungen von Arbeit und Freizeit da, wo nicht ein eigenes Buch der Zweck der Verausgabung ist, sondern die Kennzahlen der Abteilung. Die Eigenverantwortung, die vielen Mitarbeitern in Unternehmen zugestanden wird, ermöglicht zwar kreativen Spielraum, ist aber auch ein sehr effektives Steuerungsinstrument – denn wer keine festen Arbeitszeiten hat, aber das, was er tut, als seine Leidenschaft begreift, arbeitet mehr und nicht weniger. Hinzu kommt, dass Erfolg in den neuen Arbeitsformen nicht danach bemessen wird, ob eine vorher festgelegte Aufgabe bewältigt wurde, sondern danach, ob sie besser bewältigt wurde als von der Konkurrenz. Das unternehmerische Selbst unserer Zeit leidet an der ständigen Angst, nicht ausreichend viel geleistet zu haben, weil die Umstände seines Erfolgs nicht planbar sind – ebenso wie bei Künstlern. Das Ineinandergreifen von Authentizitätsversprechen und Marktdruck führt dazu, dass den Menschen zwar Innovationsfähigkeit und Beweglichkeit abverlangt werden, die Selbstverwirklichungswünsche der meisten aber enttäuscht werden. Spätestens wenn Misserfolge eintreten und Anerkennung ausbleibt, bekommen sie das Gefühl, ihre wertvolle Subjektivität investiert zu haben, nicht aber damit belohnt zu werden, sich identisch mit sich selbst zu fühlen.

Von solchen Gefühlen berichten Burn-out-Patienten, die aufgrund umfassender körperlicher und emotionaler Erschöpfung krankgeschrieben werden. Was Burn-out neben der schieren Überanstrengung nämlich ausmacht, ist eine Enttäuschung, die nach Gratifikationskrisen bei denen einsetzt, die stark mit ihrer Arbeit identifiziert sind und sich deshalb ganz von ihr vereinnahmen

lassen. Passend dazu wurde Burn-out zuerst im Sozialarbeitermilieu der Siebzigerjahre diagnostiziert. Wer ausbrennt, hat über längere Zeit versucht, seinen eigenen Ansprüchen und Idealen gerecht zu werden, und den Einsatz immer weiter erhöht, wenn sich die Bedingungen verschlechterten. In den Medien und Ratgebern wird Burn-out als ein Leiden charakterisiert, das den Betroffenen einen hohen Einsatz bescheinigt, ihnen aber nicht als Makel anhaftet, denn schon ein schonender Ressourcenverbrauch löst vermeintlich das Problem. Burn-out *hat* man – depressiv *ist* man.

Medizinisch ist Burn-out keine anerkannte Diagnose und wird ebenso behandelt wie eine Depression, dennoch stieg die Zahl der Krankheitstage aufgrund von Burn-out in den letzten zehn Jahren um das 18-fache. Was die breite Identifikation mit Burn-out gesellschaftsdiagnostisch interessant macht, ist, dass damit ein psychisches Leiden bezeichnet wird, das als exogen betrachtet wird. Seit dem Siegeszug der Neurowissenschaften und der Entwicklung moderner Psychopharmaka ist es kaum noch möglich, die Ursachen für gefühltes Elend jenseits des Gehirns zu verorten – zum Beispiel in der Gesellschaft. Das Sprechen über Burn-out aber öffnet eine Tür für Kritik an den Zumutungen der kapitalistischen Gesellschaft der Gegenwart, wie viele Beiträge in dem Buch *Leistung und Erschöpfung. Burn-out in der Wettbewerbsgesellschaft* zeigen. Die Ursachen für Burn-out werden in der modernen Arbeitswelt, der Erfolgskultur, der Wettbewerbsgesellschaft und der beschleunigten Lebensführung der digitalisierten Moderne gesehen. Nicht in den Genen.

GEFÜHLE DES UNGENÜGENS – EINE PATHOLOGIE DER GRÖSSE

Je stärker der Ruf nach Aktivität, schöpferischer Kreativität und eigenverantwortlicher Gestaltung, desto trauriger, erschöpfter und depressiver werden viele – paradoxerweise geht der Wunsch, nur seinen eigenen inneren Motiven zu folgen, sich nicht zu verstellen und nicht zu verbiegen, mit der Anforderung einher, einmalig und unverwechselbar zu sein und sich darin ständig zu verbessern. Es geht darum, eine außergewöhnliche Version seines eigenen Kernselbst zu entwickeln. Das Reaktionäre dieses Authentizitismus hat Diedrich Diederichsen in *Polar* beschrieben: »Erfinde dich neu und sei du selbst, also erfinde dich haltlos und bodenlos neu und verkörpere das so, als wäre das immer schon deine Natur gewesen! Oder noch schlimmer: Erfinde dich nicht einmal haltlos, sondern den herrschenden Marktanforderungen entsprechend neu und benimm dich so, ja glaube an die Wahrhaftigkeit, Authentizität und Traditionalität deiner Erfindung! Identifiziere dich!«

Alain Ehrenberg, Autor von *Das erschöpfte Selbst*, begreift die Depression als eine Müdigkeit, man selbst zu sein. Die Gesellschaft der Gegenwart ist weniger als frühere Gesellschaften durch starre Normen und Verbote charakterisiert und belohnt nicht mehr wie die Disziplinargesellschaft Konformität. Die sozialen Handlungsideale sind heute Autonomie und Eigenverantwortung. Nicht mehr die auf Schuldgefühlen basierende Neurose prägt psychisches Leiden, sondern die Depression, eine Krankheit der Verantwortlichkeit. »Die Depression«, so schreibt Ehrenberg in dem von Juliane Rebentisch und Christoph Menke herausgegebenen Band *Kreation und Depression*, »als deren Hauptmerkmal man einen Verlust an Selbstachtung ausmachen kann, ist eine Pathologie der Größe: Die deprimierte Person ist der Aufgabe der Selbstwerdung nicht gewachsen; sie zermürbt sie vielmehr. An die Stelle der alten bürgerlichen Schuld und des Kampfs der Befreiung von der Gesetzesmacht des Vaters ist nun die Angst getreten, man könnte möglicherweise seinen eigenen hohen Idealen nicht gerecht werden, wodurch ein Gefühl der Unfähigkeit, des Ungenügens entsteht.«

In den USA werden mehr als 70 Prozent aller Suizide von weißen Männern mittleren Alters begangen, in dieser Hinsicht ist der Tod von Robin Williams also ein typischer Fall. In anderer Hinsicht war sein Leiden nicht paradigmatisch, denn Depressionen sind kein Wohlstandsleiden, das diejenigen erfasst, die keine materielle Not kennen. Personen mit niedrigem sozioökonomischem Status sind sogar noch häufiger depressiv. Gefühle des Ungenügens, der Angst, seine Optionen nicht zu nutzen und die eigenen Potenziale nicht auszuschöpfen, verbinden also die sozialen Klassen. Tröstlich ist das nicht.

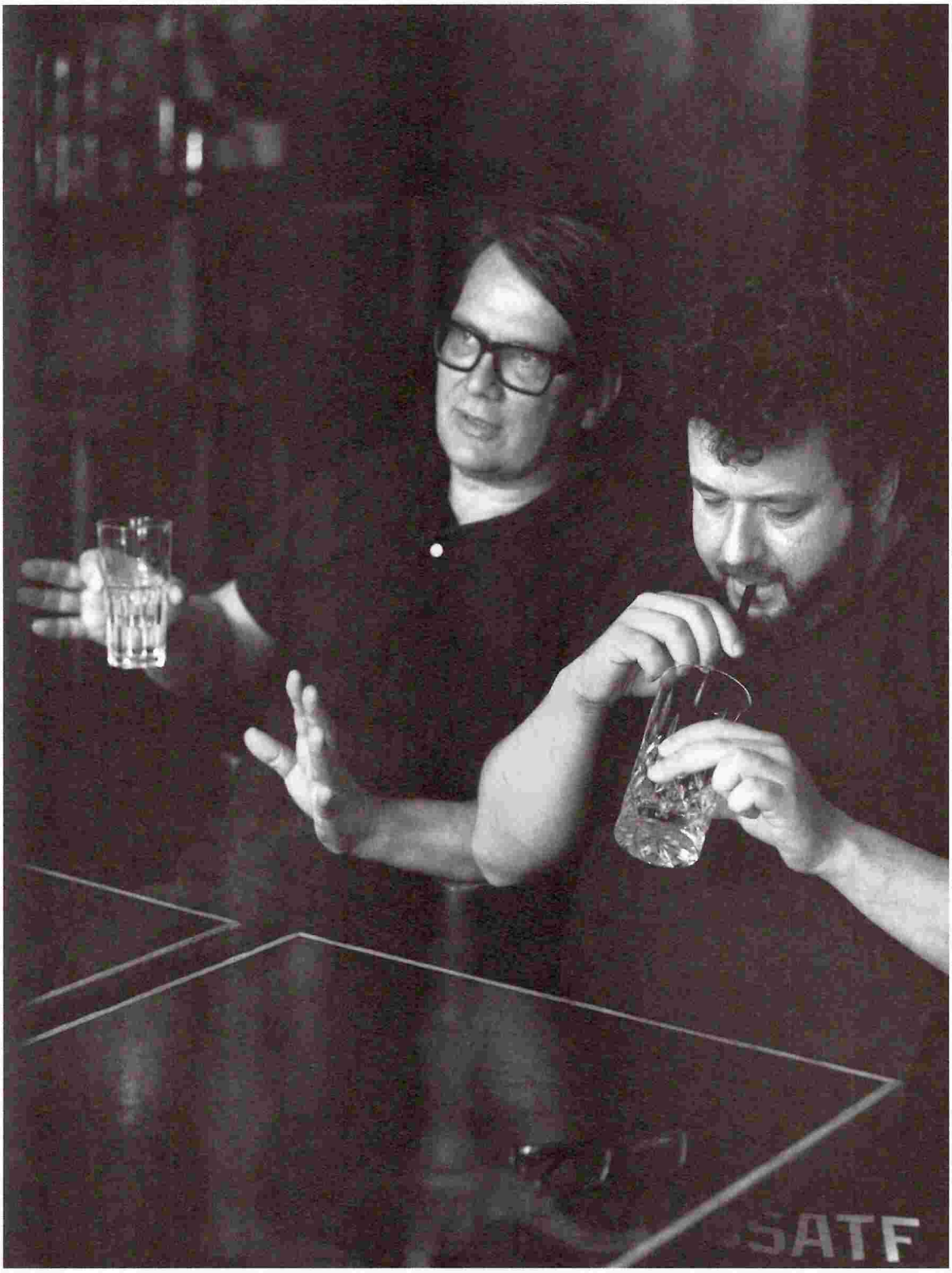
Wahlverwandtschaften
N° 5

SVEN REGENER VS. OLIVER POLAK

»Kunst ist ein großes Antidepressivum«

TEXT: Torsten Groß FOTOS: Christoph Mack

Auf den ersten Blick gibt es nicht viele Gemeinsamkeiten: Sven Regener veröffentlicht mit Element Of Crime poetische Alben zwischen Chanson, Americana und Rock'n'Roll und hat mit den Herr-Lehmann-Büchern ein literarisches Universum erschaffen. Dem Stand-up-Comedian und Autor Oliver Polak gelang mit *Ich darf das, ich bin Jude* ein Bestseller. Neben der norddeutschen Herkunft eint die ungleichen Männer indes eine Faszination für die dunklen Seiten des Lebens, durchaus aus erster Hand: Polak hat seine Depressionserfahrungen und einen anschließenden Therapieaufenthalt soeben in dem Buch *Der jüdische Patient* verdichtet, Regeners Werk ist durchzogen von eben jenem Thema. Insofern sind die beiden prädestiniert für ein Interview über den Zusammenhang zwischen Kunst und Depression. Für abgehobene Betrachtungen ist das Thema zu ernst: Immer wieder verlässt das Gespräch die Metaebene und widmet sich dem klinischen Kern der Depression. Auf traurige Weise hochaktuell ist es außerdem: Zwei Tage vor dem Termin in einer Berliner Kneipe hatte sich der Schauspieler und Stand-up-Comedian Robin Williams umgebracht.



Tafelwasser vs. Gin Tonic: Sven Regener (l.) und Oliver Polak in einer Kneipe im Berliner Stadtteil Kreuzberg

Provokativ gefragt: Muss man irre sein, um künstlerisch tätig sein zu können?

Sven Regener: Nein, das muss man nicht. Es hilft vielleicht bisweilen, aber das ist eine Frage der Definition. Irrsinn ist ein schwammiger Begriff, der sehr viele Leiden und Verhaltensweisen zusammenfasst. Ich glaube aber nicht unbedingt, dass es da einen Zusammenhang gibt.

Die Frage zielt auf den Mythos von Genie und Wahnsinn ab. »So wie die Verrücktheit, in einem höheren Sinn, der Anfang aller Weisheit ist, so ist Schizophrenie der Anfang aller Kunst, aller Phantasie«, schreibt Hermann Hesse im *Steppenwolf*. Ein Glaube, der sich hartnäckig hält.

SR: Der Geniebegriff ist meiner Ansicht nach grundsätzlich problematisch. Das ist im 18., 19. Jahrhundert aufgekommen und hat seitdem die Kunst bestimmt und große Verwüstungen angerichtet. Wenn man sich jemanden ansieht wie Haydn, der ja nun wahrlich kein schlechter Komponist war, sondern eine gute Sinfonie nach der anderen geschrieben hat, dann finde ich diese Art von Kunstbegriff sehr erstrebenswert: dass man Kunst schätzt, weil sie den Menschen Freude bereitet und etwas bringt. Man muss nicht noch zusätzlich Künstlerdarsteller werden, denn dann wird der Künstler nicht mehr über sein Werk definiert, sondern über so ein Promi-Ding, wo man ständig klischiertes Künstlertum darstellen und vorturnen muss. Insofern ist dieser Geniekult eigentlich ein Kitschphänomen, es wäre gut, wenn man davon ein bisschen wegkommt.

Dann gibt es Ihrer Meinung nach also keinerlei Zusammenhang zwischen Genie oder meinetwegen: besonderer künstlerischer Begabung und Wahnsinn?

SR: Eigentlich nicht. Ich bin vielmehr der Überzeugung, dass psychische Krankheiten unter Künstlern genauso verbreitet sind wie unter anderen Menschen auch. Bei Künstlern merkt man es vielleicht eher, weil sie exponierter sind. Wir reden über den Selbstmord von Robin Williams, aber nicht über Karl-Heinz Schluckebier, der das vorgestern auch gebracht hat, was aber keine Sau interessiert. Da fragt sich dann keiner, wo bei ihm der Zusammenhang zwischen Genie, Kreativität und Irrsinn war.

Oliver Polak: Das ist grundsätzlich genau das Problem. Ich finde es vollkommen legitim, dass Leute über den Selbstmord von Robin Williams sprechen, die Art wie sie das tun, ist allerdings beängstigend. Gestern im Restaurant meinte am Nebentisch einer: »Der hatte doch Kohle und war berühmt, verstehe ich nicht, dass der das gemacht hat.« Da fehlt völlig das Verständnis, dass Depression eine Krankheit ist. Man kann ja auch reich sein und Krebs haben.

Ein Unterschied zwischen Schluckebier und Williams ist doch aber, dass psychische Leiden und deren Auswirkungen, wenn wir etwa an Sucht denken, in der Popkultur in hohem Maße mythologisch verklärt werden – während Karl-Heinz Schluckebier immer noch stigmatisiert wird und seinen Job verliert, wenn er offen zugibt, psychische Probleme zu haben.

SR: Das ist aber unter Bauarbeitern auch so. Die Verklärung und Vergöttlichung, die Verherrlichung des Alkohols zum Beispiel spielt auf dem Bau eine große Rolle.

Aber da wird von der Öffentlichkeit nicht unbedingt der Zusammenhang hergestellt, dass man quasi saufen müsse, um guten Mörtel zu mischen. Bei vermeintlich genialen Künstlern hingegen nimmt man etwa die Suchtproblematik als scheinbar notwendiges Grundinventar nicht nur billigend in Kauf, man romantisiert sie gar.

SR: Ein Bauarbeiter ohne einen Kasten Bier ist in Deutschland nicht denkbar. Auf dem Bau ist es verdammt schwierig, trockener Alkoholiker zu sein, da herrscht ein enormer Druck diesbezüglich. Zumindest war das so, als ich noch auf dem Bau war, was allerdings auch schon wieder 30 Jahre her ist. Generell muss man vielleicht eins bedenken: Kunst ist ein ganz großes Antidepressivum. Vielleicht wundern wir uns deshalb, wenn erfolgreiche Künstler plötzlich depressiv zu werden scheinen. Weil es ihnen vorher gelungen ist, die Depression mit der Kunst jahrelang von sich fernzuhalten. Letztendlich bin ich mir aber nicht sicher, ob so eine Häufung in der Kunst wirklich anzutreffen ist. Vielleicht ist es allerdings so, dass Künstler diese Dinge besser thematisieren können.

Was Sie mit ihrer Band Element Of Crime und als Buchautor auch immer wieder getan haben. Ich würde sagen, wenn es ein verbindendes Element zwischen all Ihren musikalisch teilweise sehr unterschiedlichen Platten gibt, dann ist das die Melancholie in Musik und Texten.

SR: Klar, es gibt aber auch richtig depressive Hymnen, »Don't You Smile«, »Wer ich wirklich bin« oder auf der neuen LP »Dunkle Wolke«, wo das Thema schon im Titel offensichtlich wird. Ich empfinde das als ein gutes Thema für Rockmusik. Wenn man diese Dinge mit Musik zusammenbringt, kann man das auf eine gewisse Weise bewältigen. Nicht in dem Sinne, dass dann alles wieder gut wird, aber …

OP: Es ist leichter zu ertragen.

SR: Genau, das trifft es. So wie generell die Kunst den Auftrag hat, das Leben erträglicher zu machen. Kunst ist ja nicht dazu da, uns klüger zu machen. Sie macht die Welt nicht besser, aber eben ein bisschen …

OP: … erträglicher.

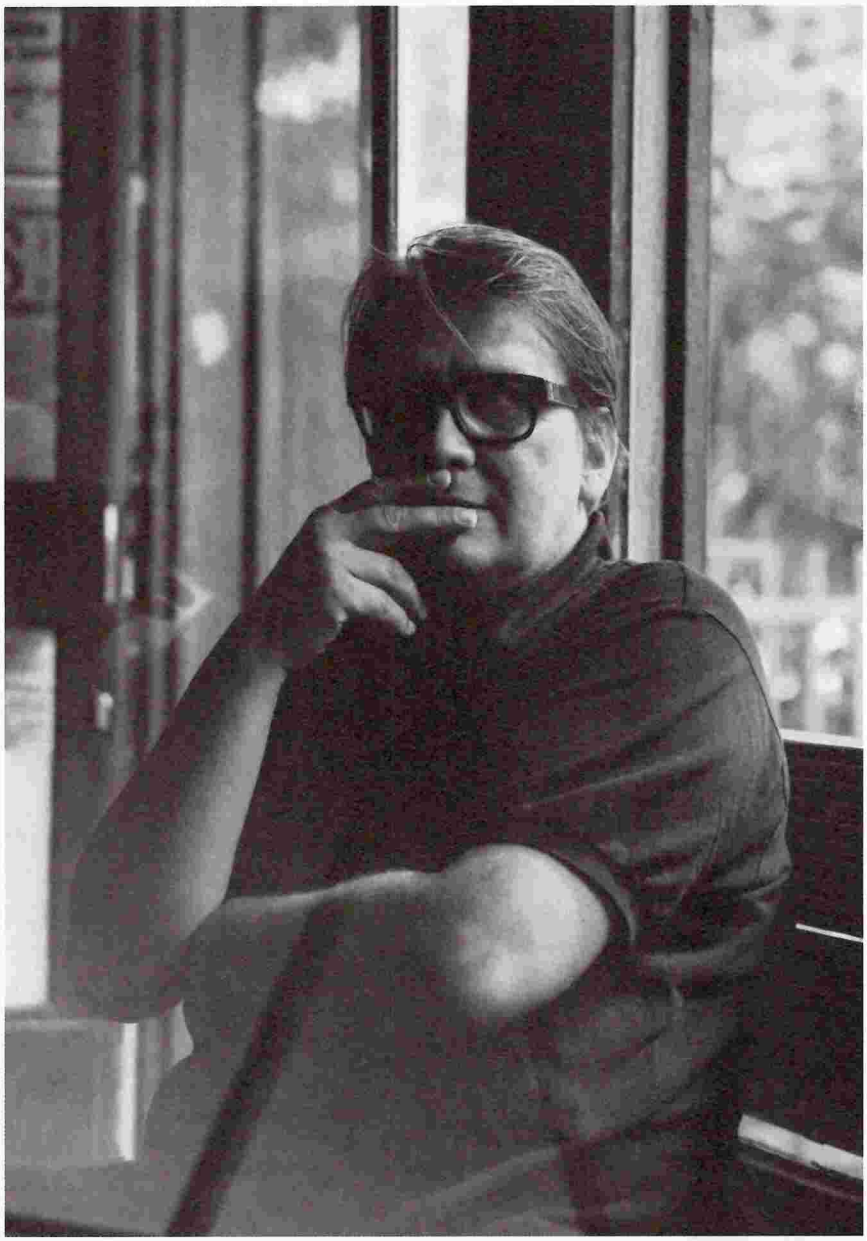
SR: Jedenfalls weniger schlimm, vielleicht sogar ein bisschen schöner. Das Gute an der Kunst ist, dass sie uns das Dilemma unserer Existenz ertragen lässt, ohne hinterfragt werden zu müssen. Komischerweise bin ich auch im direkten Sinne immer wieder auf dieses Thema gekommen. Die ganzen Liebeslieder behandeln das ja teilweise indirekt, aber immer wieder habe ich mich dem auch ganz konkret gewidmet.

Wie viel davon speist sich aus autobiografischen Erfahrungen? Dann gäbe es ja doch doch einen Zusammenhang zwischen Leid und schöpferischer Kraft.

SR: Natürlich basiert vieles auf eigenen Erfahrungen, vor allem aber auch auf Beobachtungen von Leuten aus meinem Umfeld. Das gehört nicht hierher, weil es privat ist, aber ich kenne viele Leute, die Probleme mit Depressionen hatten oder haben. Das Leben findet natürlich Eingang, aber ich bin generell ein großer Freund der Peter-Handke-Losung: »Alles erzählen, aber nichts verraten.« Musik hat ja auch etwas sehr Abstraktes, das darf man nicht vergessen.

OP: Das kann die Illusion sein, die man als Stand-up-Comedian, Musiker oder Autor verkauft: Selbst wenn du denkst, dass du durch meine Arbeit ganz viel über mich weißt, weißt du eigentlich gar nichts.

SR: Das stimmt, aber vielen Leuten ist das nicht klar. Eine ganze Weile lang bin ich ständig mit »Herr Lehmann« angesprochen worden, und als wir die ersten Platten gemacht haben, meinte meine Mutter: »Tut mir ja leid, dass du so viel Liebeskummer hast und dass es dir immer so schlecht geht.« Daraufhin ich: »Ich kann nicht behaupten, dass es mir immer schlecht geht.« Und sie: »Aber eure Lieder sind immer so traurig.« Und natürlich stimmt das auch. Wir haben ja gleich die erste Platte *Basically Sad* genannt. Mitte der Achtzigerjahre war Gute-Laune-Musik eine große Sache, und wir wollten gleich klarmachen, dass wir da nicht dazugehören.



»Wegen jedem Scheiß am Auto holt man den Profi, aber ausgerechnet bei Depressionen denkt man, das könnte man mit ein bisschen reden und ›Leg dich mal hin!‹ klären.«

Sven Regener

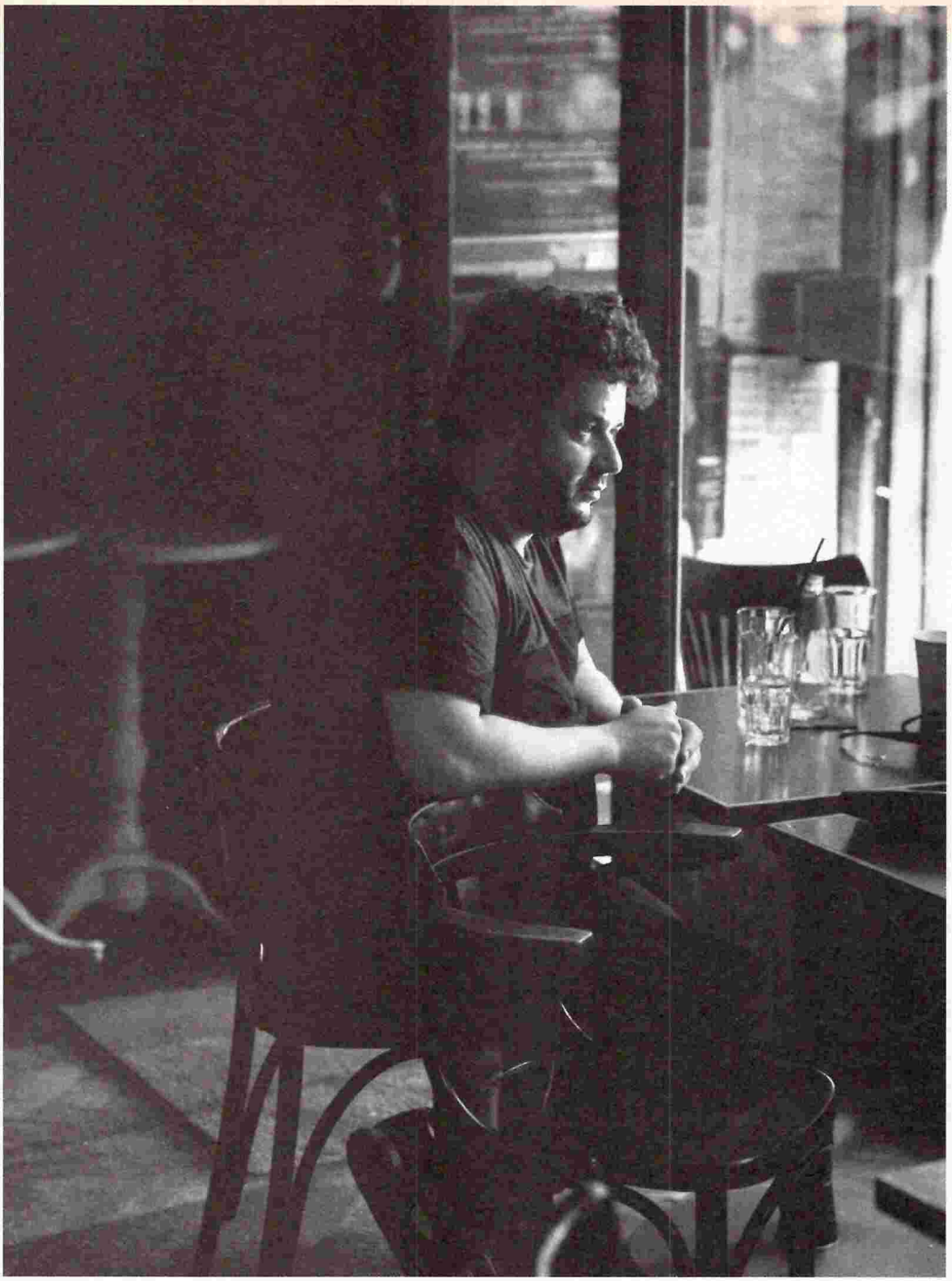
Künstler haben trotzdem den Vorteil, dass diese Dinge nicht automatisch auf den Urheber zurückgeführt werden, weil künstlerische Werke nicht zwangsläufig biografisch sind. Wenn Sie »Dunkle Wolke« singen, verbucht man das unter künstlerischer Freiheit. Da denkt nicht jeder gleich: Au Mann, der Regener hat Depressionen.

SR: Das Entscheidende ist im Prinzip das, was Oliver eben gesagt hat: dass es eine Krankheit ist. Eine richtige Depression ist eine schwere Krankheit. Punkt. Es geht nicht um eine gesteigerte Form von Schwermut oder dass man denkt, ich hab heute mal einen schlechten Tag, sondern das ist etwas, was die Leute so dermaßen überwältig und umhaut, dass sie da ohne Hilfe nicht rauskommen. Und da ist dann auch der Zusammenhang zur Kunst so einfach nicht herzustellen.

Vielleicht können wir uns darauf einigen, dass die Kunst eine wichtige Hilfe bei der Bewältigung von Depressionen sein kann.

OP: Das auf jeden Fall. Als ich aus der Klapse kam, ging es mir schlecht. Ich bekam Medikamente und war absolut nicht in der Stimmung, Stand-up zu machen. In dieser Situation hab ich mehr oder weniger zufällig angefangen, mein neues Buch zu schreiben. Weil ich gemerkt habe, dass es mir gut getan hat.

Außerdem kann die Kunst dazu beitragen, Sensibilisierungsprozesse in der Gesellschaft weiter voranzubringen. Wenn Sven Regener ein Buch über Psychosen schreibt wie *Magical Mystery Tour* oder Oliver Polak in *Der jüdische Patient*



»Ein normales Antidepressivum fängt dich unten auf – es limitiert dich aber auch nach oben.«

Oliver Polak

seine Psychiatrieerfahrungen thematisiert, kann das Veränderungen im Umgang mit diesen Dingen bewirken. Diesbezüglich haben wir in Deutschland immer noch große Defizite.
OP: Ich glaube, ein Problem im Umgang mit Depressionen in Deutschland ist die fehlende Erfahrung und Geschichte mit dem Thema, da fehlt das Selbstverständnis. Meine Tante ist Anfang der Fünfzigerjahre nach Amerika gekommen und hat mir berichtet, dass viele verfolgte deutsche Juden sich dort in Therapie begaben. Und deshalb geht es ihnen heute okay. Meine Tante lebt noch, ist inzwischen 89 Jahre alt und glücklich – obwohl sie sieben Jahre in Gefangenschaft war. Natürlich gab es in Berlin und Wien Therapiezentren und wichtige Forschungsarbeit diesbezüglich, aber die maßgeblichen Leute mussten wegen der Nazis das Land verlassen. Dass hier grundsätzlich wenig über Probleme geredet wird ist ein weiteres Problem.

Auf dem Land, wo ich herkomme, lautet die Standardantwort, wenn man sagt, dass es einem schlecht geht, immer noch: »Ach komm, stell dich nicht so an, trink erst mal einen, dann geht's schon wieder.« Das Problem ist, dass solche Reaktionen bei Depressiven die eigene Unsicherheit stärken, weil man eigentlich ein schlimmes Gefühl hat, auf das die Leute nicht eingehen. Man hinterfragt sich selbst, macht sich Vorwürfe, und es vergeht viel Zeit, bis man sich seine Probleme wirklich eingesteht.

SR: Was natürlich in Deutschland viel mit der Vertreibung und Verfolgung jüdischer Psychiater und Psychoanalytiker zur Zeit des Nationalsozialismus zu tun hat. Da wurde ja nun viel, wenn nicht alles zerstört. Generell hat dann diese ganze Haltung: »Reiß dich mal zusammen, da geht's lang zur Front« natürlich etwas sehr Deutsches.

Da hat Oliver Polak recht: Man erreicht mit dieser Haltung das Gegenteil von Hilfe.

SR: Absolut. Sich eine psychische Erkrankung einzugestehen, ist die ultimative Kränkung. Mit gebrochenem Bein geht man halt zum Arzt und lässt das behandeln. Bei Depressionen und anderen psychischen Erkrankungen muss man sich aber eingestehen, dass man seine eigene Seele, sein Oberstübchen nicht mehr unter Kontrolle hat. Ich war früher immer winterdepressiv und nehme deswegen inzwischen Medikamente, die den Stoffwechsel der Haut regulieren. Jahrelang hab ich nicht begriffen, dass ich durch so was Simples wie den Stoffwechsel der Haut, der bei mir einfach unterentwickelt ist, total kacke drauf und im Grunde genommen komplett fremdgesteuert war. Zu erkennen, dass man wegen so etwas Banalem – nicht genug Licht! – solche Probleme hat, vermittelt einem erst die Einsicht, dass auch die seelische Erkrankung außerhalb unserer Kontrolle liegen kann – wie alle anderen Krankheiten auch. Aber man spricht nicht über diese Dinge, weil keiner wirklich sagen kann, wie eine gebrochene und wie eine heile Seele aussieht.

Für einen selbst ist die Normalität ja immer der Zustand, in dem man selbst sich befindet, weil man ohnehin nichts anderes kennt. Insofern kann auch eine Depression gewissermaßen »normal« sein oder sich zumindest so anfühlen.

SR: Ich habe Freunde mit Depressionen, die unter Dauermedikation stehen, aber immer nur so viel von diesen Medikamenten nehmen, dass sie sich selbst und einen Teil der Depression so gerade noch fühlen. Ganz gefährlich ist es natürlich, die Medikamente plötzlich abzusetzen.

OP: Das darf man gar nicht, das wäre ein Albtraum.

SR: Absolut. Aber bei vielen Leuten, die ich kenne, ist es eben so, dass sie immer ein bisschen von der Depression spüren müssen, damit sie nicht leichtsinnig werden und denken, sie könnten ohne die Medikamente leben. Außerdem geht es darum, dass das irgendwie auch ein Teil von ihnen ist: Dieses Tier, das da in mir ist, gehört irgendwie auch zu meinem Ich dazu, aber es darf nicht die Oberhand gewinnen. Diese Gratwanderung hat mich immer fasziniert: Was ist man selbst, und was ist das Tier, das in einem wohnt?

OP: Aber ist das nicht auch schon wieder falsch? In dem Moment, in dem man das als Tier benennt, gibt man ihm gleich so eine negative Wertung. Grundsätzlich geht es auch um Versöhnung mit dem Mangel, wie ich finde. Dass man akzeptiert, dass diese Probleme ein Teil von einem sind. Ich führe mir immer folgendes Bild vor Augen: Ich bin der Regisseur, und meine Seele ist die Bühne. Da will die Angst mitspielen, die Freude, das Glück und so weiter. Und manchmal schließt die Angst, die Depression alle anderen im Backstage weg, rennt auf die Bühne – und dann ist es meine Aufgabe, zu sagen: »Alter, du spielst hier nicht die Hauptrolle.« Aber es ist ein Teil von mir, und ich würde das nicht als Tier bezeichnen.

SR: Wir wollen ja hier nicht den weißen Kittel anziehen, sondern dürfen das Metaphorische nicht aus den Augen verlieren. Man darf nicht vergessen, dass sich die Metapher des Tiers durch die ganze Geschichte des Menschen und alle Mythologie zieht. Sicherlich ist diese Metapher unvollständig, aber sie ist auch interessant. Weil sie auf etwas anderes verweist: dass man nämlich etwas Wildes in sich hat, dessen man nicht Herr ist. Die Idee des Werwolfs oder des Vampirs ist zum Beispiel nichts anderes, ein Klassiker der Kulturgeschichte. Das sind Erklärungsversuche. Oder das Tier bei Freud: das Es, das Ich und das Über-Ich. Das Es ist, wie er sagt, das Tierhafte, das ursprünglich Triebhafte. Viele Psychosen erklärt er aus einem Konflikt vor allem zwischen dem Über-Ich und dem Es. Und darüber reden wir doch: dass die verschiedenen Ebenen der Seele aus der Balance geraten. Die Idee der Kontrolle greift nicht mehr, was für die Mitmenschen vollkommen unverständlich ist. »Reiß dich mal zusammen, steh doch mal auf«, dieser ganz übliche Scheiß.

OP: Okay, dann hab ich das falsch verstanden. Du hast gerade über Medikamente gesprochen. In meiner neuen Show gibt es einen Auszug, in dem es um Antidepressiva geht. Viele denken ja, wenn man so was nimmt, ist man geil drauf wie so 18-jährige Teenager, wenn sie sich begrüßen. Ist aber natürlich totaler Quatsch. Ein normales Antidepressivum fängt dich unten auf – es limitiert dich aber auch nach oben. Ich nehme solche Medikamente, und sie helfen mir, aber richtige Euphorie ist seitdem auch nicht mehr möglich. Das ist die Kehrseite.

Bezüglich dieser Medikamente herrscht in unserer Gesellschaf eine völlig falsche Vorstellung, weswegen zum Beispiel Prozac immer wieder als Lifestyle-Droge bezeichnet wird. Selektive Serotonin-Wiederaufnahmehemmer, zu denen Prozac gehört, regulieren den Hormonhaushalt, indem sie die Serotonin-Konzentration in der Gewebeflüssigkeit des Gehirns erhöhen. Bis dieser Effekt erreicht wird und man einen ausreichenden Spiegel aufgebaut hat, vergehen Wochen. Eine psychoaktive Wirkung haben diese Medikamente nicht, als Droge sind sie unbrauchbar.

SR: Es sind keine Upper!

In den vergangenen Jahren hat sich das Modewort Burn-out etabliert, das im engeren Sinne keine medizinische Diagnose bezeichnet, sondern nach Meinung vieler Experten ein schickes Lifestyle-Wort für eine Depression ist. In selbstoptimierten Zeiten wird die Depression so zu einer Art Auszeichnung für besonders eifrige Manager.

OP: Meine Mutter kommt aus Petersburg, und Depressionen gibt es für sie nicht. Sie ist der Meinung, das sei eine Erfindung der Ärzte. Man soll sich einfach zusammenreißen und an die frische Luft gehen. Für sie ist das eine Schwäche. Aber natürlich ist die Leistungsgesellschaft ein wichtiger Punkt. Tocotronic haben mit *Kapitulation* und dem Song »Sag alles ab« eigentlich alles dazu gesagt: Schwäche zeigen zu dürfen, ist so wichtig. Man müsste ganz anders an diese Themen rangehen. Für alle Krankheiten gibt es Kampagnen, Aids, Krebs, etc. – aber auf diesem Feld passiert zu wenig.

SR: Wobei es bei solchen Krankheiten auch nicht viel anders ist. Grundsätzlich redet jeder immer gerne über diese Themen, distanziert sich aber von Leuten, die konkret betroffen sind, weil man Angst hat, sie selbst zu bekommen. Das konfrontiert uns mit unserer Sterblich- und Verletzlichkeit, und das ist immer unangenehm. Dieser ganze Scheißdreck im Bezug auf Krebs zum Beispiel, der den Leuten so durch die Köpfe spukt: »Das kommt ja nur daher, dass der sich falsch ernährt hat« und ähnlicher Unsinn. Solche Erklärungsversuche sind ein Pfeifen im Walde, weil die Leute im Grunde genommen nicht

wahrhaben wollen, dass es sie genauso treffen kann wie jeden anderen. Deshalb versuchen sie grundsätzlich, im kranken Menschen eine Schuld zu finden. Man versucht, Betroffenen eine Sünde zuzuordnen. Damit man sagen kann: Ich selbst habe diese Sünde nicht begangen, also kann ich auch nicht krank werden. »Weil die so viel rotes Fleisch essen und ich Vegetarier bin, kann mir das nicht passieren.« Neulich habe ich was gelesen, wo jemand allen Ernstes sagte: »Ich habe Magenkrebs bekommen, obwohl ich nie Fleisch gegessen habe.« Was hat der denn gedacht: dass Magenkrebs eine Bestrafung für Fleischkonsum ist, oder was? *(lacht)* Und dieser Effekt tritt bei Depressionen eben besonders stark auf: »Ach, der war ja immer schon ein bisschen komisch, immer schon ein Einzelgänger«, was gleichbedeutend ist mit: Ich habe kein Problem, nur du!

Ungeachtet dessen ist Depression in den letzten Jahren aber durchaus ein großes Thema, auch in den Medien. Es wird auf jeden Fall anders darüber gesprochen als früher.
OP: Ich glaube, das gilt nur für die urbanen Ballungsräume. Wenn man bei mir auf dem Land in Papenburg sagt, man gehe zum Psychiater, dann sagen die Leute, man sei verrückt.
SR: Der geht zum Irrenarzt.
OP: Ich glaube, das Grundthema auf dem Land sind Emotionen. Emotionen finden dort entweder gar nicht oder nur abgestumpft statt.

Das gilt aber insbesondere für Norddeutschland.
SR: Hm, ich glaube nicht, dass das in Oberbayern wesentlich anders ist.

OP: Ich glaube, Verdrängung ist da der zentrale Punkt. Die Angst, sich damit auseinanderzusetzen.
SR: Das ist auch total bedrohlich und beängstigend.
OP: Freunde sind auch keine Therapeuten. Sie können höchsten Hilfe zur Selbsthilfe anbieten.

Oft bekommt man das aber schlicht und ergreifend nicht mit. Voriges Jahr hat sich ein Bekannter von mir umgebracht, und später kam alles Mögliche raus, nämlich unter anderem, dass er seine Medikamente abgesetzt hatte. Im Nachhinein dachte man natürlich, dass das alles ganz offensichtlich war, vorher hat es aber keiner mitbekommen. Zudem kann man die Leute ja auch nicht zwangseinweisen.
SR: Freundschaft ist kein Beruf, der dazu da ist, bestimmte Funktionen zu erfüllen und Aufgaben zu erledigen. Jeder kann nur das machen, was in seiner Macht steht, in solchen Fällen ist das aber nicht besonders viel. Letztendlich ist das Problem, wenn jemand sich umbringt, dass er viele Schuldgefühle bei den Leuten hinterlässt, die das überlebt haben.

Die Standardreaktion bei Selbstmord ist immer noch, jemanden, der sich umbringt, als charakterlos, schwach und feige zu denunzieren. Ist das aber, bei aller Tragik und Trauer, nicht eine Tat, vor der man gewissermaßen auch Respekt haben sollte, weil sie der völligen Ausweglosigkeit am Ende eines langen Leidensweges geschuldet ist?
OP: Zunächst einmal ist Selbstmord eine sehr private Sache, das geht eigentlich niemanden was an. Bei mir war es während meiner Depression so, dass ich nur im Bett lag und absolut nichts mehr wollte. Da hätten meine drei Lieblingsmusiker Jochen Distelmeyer, Udo Jürgens und Motorpsycho ein Konzert für mich spielen können, es hätte mich nicht interessiert. Als Depressiver befindet man sich in einem Raum, der nur einem selbst gehört, in dem sich niemand anderes aufhält. Wie ein Wartezimmer ohne Ausgang. Es kann passieren, dass Freunde das nicht merken, denn man bemüht sich ja auch, das zu verstecken und sich eben nicht zu erklären, weil man selbst nicht so richtig kapiert, was mit einem passiert. Und wenn sich dann jemand umbringt, ist das einfach eine gewaltige persönliche Entscheidung.
SR: Es gibt nun einmal Krankheiten, die tödlich enden können. Krebs kann tödlich enden, Herz-Kreislauf-Erkrankungen, Schlaganfälle und so weiter. Und das tödliche Ende von psychischen Krankheiten wie Depressionen oder Magersucht besteht in der Regel im Selbstmord. Aber ob das eine freie Entscheidung ist? Man ist ja eben nicht Herr seiner Selbst und eigentlich gar nicht in der Lage, Entscheidungen treffen zu können. Bei David Foster Wallace war es meines Wissens so, dass er sich mit Medikamenten gerade wieder so weit in Form gebracht hat, dass er die Energie hatte, sich überhaupt umbringen zu können. Aber was ist daran eine freie Entscheidung? Meiner Ansicht nach ist das genauso wenig eine freie Entscheidung, wie wenn jemand an Krebs stirbt.

»Generell hat dann diese ganze Haltung: ›Reiß dich mal zusammen, da geht's lang zur Front‹ natürlich etwas sehr Deutsches.«

Sven Regener

Ich komme aus dem Rheinland, Emotionen sind quasi unser USP, auch auf dem Land.
SR: Na gut, der Rheinländer ist ein bisschen anders, das stimmt. Da gibt's aber eigentlich auch keine Dörfer. In der Eifel vielleicht, aber das ist ja schon nicht mehr Rheinland.

Ob auf dem Land oder in der Stadt: Ich glaube, das Umfeld ignoriert solche Symptome häufig, nicht zuletzt aus einem Gefühl der Machtlosigkeit. Durchaus nicht ohne Grund: Es ist für nahestehende Freunde und Verwandte unglaublich schwierig, für Leute da zu sein, die psychische Probleme oder Suchtprobleme haben, weil der Veränderungswillen letztlich durch einen gewissen Leidensdruck von den Betroffenen selbst kommen muss und man das auch gar nicht durchschaut als Laie.
SR: Vor allem ist es nichts, woran man als Amateur überhaupt rumschrauben sollte, wenn es wirklich eine ernsthafte Psychose ist. Natürlich kann man den Leuten gut zureden und sie ermutigen, sich Hilfe zu suchen. Aber ab einem bestimmten Punkt wird es zu schwierig. Wegen jedem Scheiß am Auto holt man den Profi, aber ausgerechnet bei Depressionen denkt man, das könnte man mit ein bisschen reden und »Leg dich mal hin!« klären.

Oliver Polak, Sie haben in einer psychiatrischen Einrichtung Hilfe gesucht. Wie haben Sie die Zeit dort erlebt?

OP: In erster Linie ist so eine Einrichtung ein Ort der Entschleunigung. Sag alles ab, alles weg, finde zu dir. Drei Wochen lang hab ich ein starkes Beruhigungsmittel bekommen und war völlig runtergefahren. Und dann begann ich ganz langsam, mich Schritt für Schritt zu stabilisieren. Geholfen haben kleine Dinge wie zum Beispiel Wassergymnastik. Fand ich am Anfang albern, aber dadurch hab ich gelernt, meinen Körper wieder zu spüren. Dazu kommen Einzelgespräche, Psychodramagruppen und so weiter. Viel mehr ist es gar nicht. Vor allem geht es um Ruhe, mal aus allem rauszukommen, sich der eigenen Situation zu stellen. Wieder fühlen zu lernen und der Gefühllosigkeit zu entschwinden. Und es geht um Geduld. Zugegeben nicht gerade meine Stärke.

SR: Man soll aufhören, bei so ernsten Dingen mit Blümchenmedizin zu hantieren, Psychiater sind keine Arschlöcher. Das sind nicht irgendwelche Dr. Mabuses, die Schädel öffnen, sondern schlicht und ergreifend die Fachleute bei psychischen Erkrankungen. Zu oft wird nämlich viel zu lange gewartet. Erst mal noch ein natürliches Mittelchen und so, aber das ist ein Problem. Natürlich hat man Angst, seine Seele in die Hände anderer Leute zu geben, aber es bleibt einem nichts anderes übrig. Das ist das, was ich als Außenstehender dazu sagen kann: Früher mal ins Urban-Krankenhaus gehen. Wenn ich das, was ich später über dieses Thema gelernt habe, früher schon gewusst hätte, wäre das eine große Hilfe gewesen.

Im ersten Herr-Lehmann-Buch gibt es diese Passage im Urban-Krankenhaus, wo der Arzt sinngemäß sagt, dass Berlin die Leute krank mache.

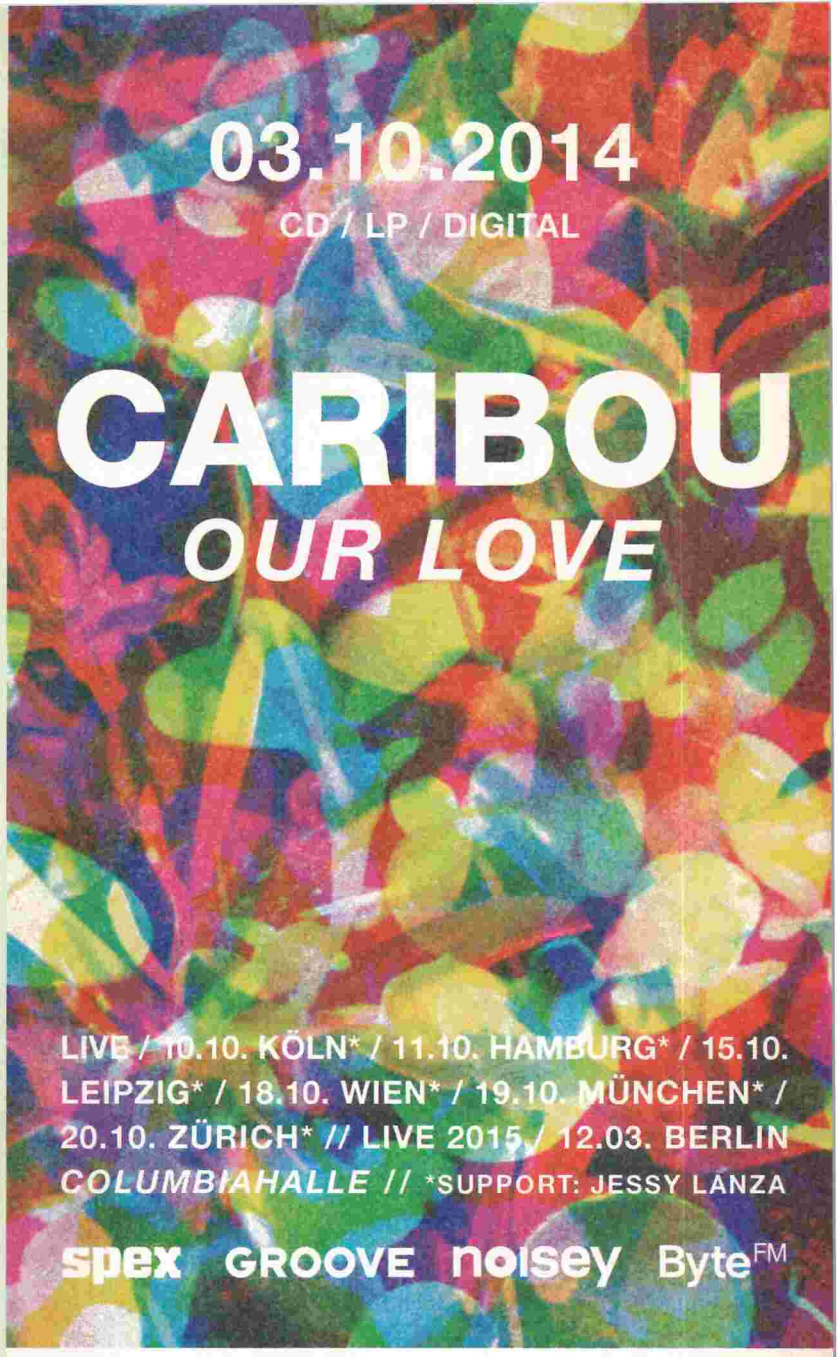
SR: Klar, für mich waren psychische Krankheiten *das* Kreuzberger Syndrom. Ich habe ganz viele Leute gekannt, die hier zusammengebrochen sind.

OP: Berlin ist schon auch eine kalte Stadt.

SR: Vor allem eine große Stadt, in der dich keiner auffängt. Aber Städte sind auch gar nicht dafür da, das ist doch gerade die Idee von Städten, dass nicht jeder jeden kennt und sich keiner um einen kümmert.

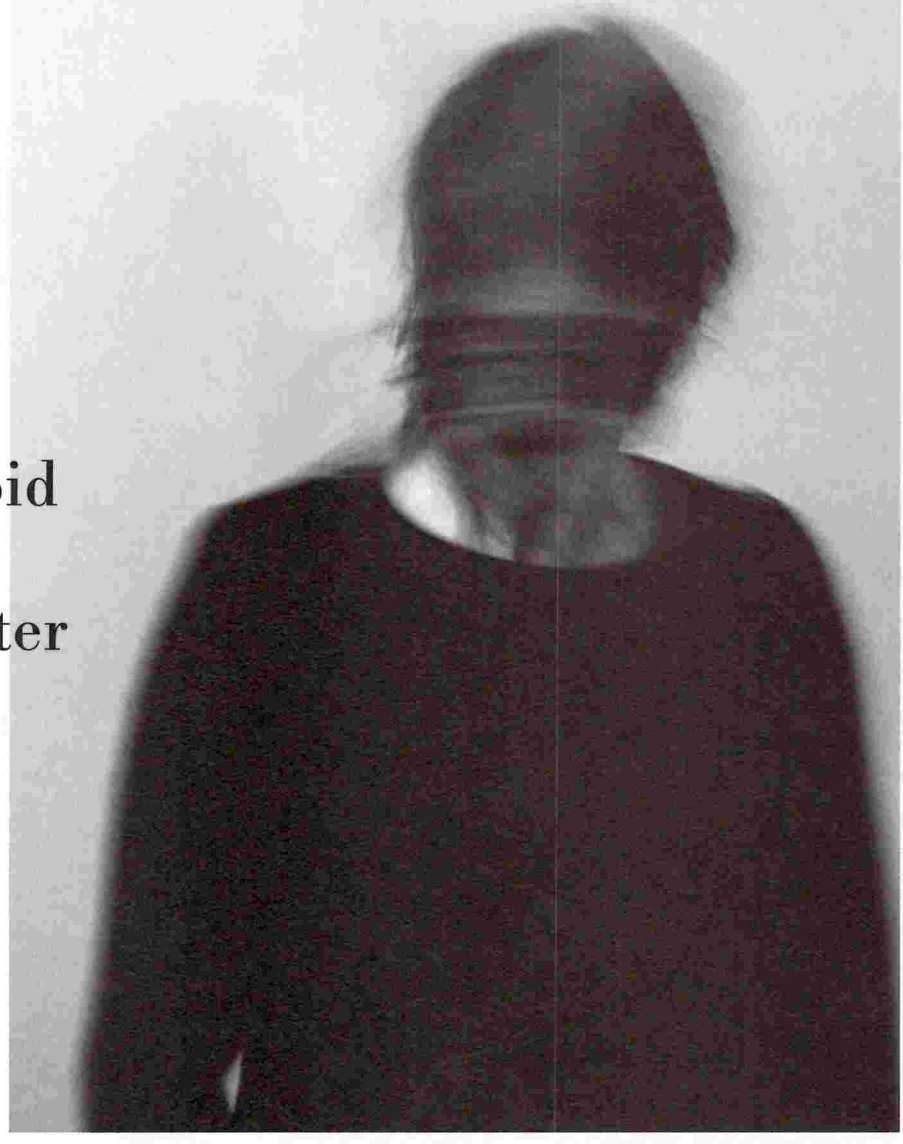
OP: Aber ich finde, in Köln ist das zum Beispiel anders.

SR: Ja, Köln ist da ganz anders, das stimmt. Aber was ist schon wie Köln?! *(lacht)*



DIE GESCHICHTE VON KOKOS PSYCHOSE

Was die Qual einer psychischen Krankheit und die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Behandlungsformen für Betroffene bedeuten können, weiß die Autorin, Musikerin und Popkulturschaffende Kerstin Grether sehr gut: Sie hat vor vielen Jahren ihre beste Freundin in die Psychiatrie eingeliefert. Für SPEX schreibt sie die Geschichte auf.



»Just because you're paranoid don't mean they're not after you.«

Kurt Cobain
via Joseph Heller

TEXT: Kerstin Grether

Manchmal, wenn Koko und ich uns in einer Bar in Berlin-Mitte treffen, wo wir die Köpfe zusammenstecken und plaudern, wie zwei Gespenster, die vom Ansturm des Tages übriggeblieben sind, reden wir noch über Kokos Psychose. Wenn alle freundschaftlichen Worte gesagt, alle politischen Reden gehalten und alle Getränke bezahlt sind, können wir darüber lachen, wie nett mein goldener Zwergpudel damals zu Koko war. Baffy war nicht von ihrer Seite gewichen auf dem Weg in die Anstalt. »Als ob der Hund meine Verzweiflung gespürt hätte«, sagt Koko und lacht, während sie mal kurz ihre Wimpern nachtuscht. Obwohl ich mit der Einlieferung Kokos in die Psychiatrie Eppendorf *den* Freundschaftsverrat schlechthin begangen hatte (hey, hallo, ich hab meine beste Freundin in die Klapse gebracht), ist sie auch heute noch eine meiner besten Freundinnen. Nur gut, dass Koko keine von denen war, die überall »Bevormundung« witterten. In der Klinik

hatte man dann mit teuflischen Engelszungen auf sie eingeredet, eine dieser berühmt-berüchtigten Psychotabletten zu nehmen. Koko arbeitete damals in einem angesagten Plattenladen in Hamburg, wenn schon eine Lehre als Einzelhandelskauffrau, dann bitte dort, wo die Musik spielt, hatte sie immer gesagt. Als Koko am nächsten Nachmittag in einem Vier-Bett-Zimmer erwachte, blickten lauter erwartungsvolle Gesichter auf sie herab. Die versammelte Ärzteschaft wollte wissen, was der Patientin, die zehn Tage und zehn Nächte nicht geschlafen und nichts gegessen hatte, und das ganz ohne Drogeneinwirkung, beim Aufwachen so durch den Kopf ging. Da sagte Koko ganz lapidar, als wäre nichts gewesen: »Ach, heute ist ja Freitag. Heute spielt Morrissey in der Großen Freiheit. Da muss ich hin!«

Tausend Mal hab ich die Details von Kokos Komplettzusammenbruch schon gehört. Aber ich interpretiere ihre Geschichten immer wieder neu. »Psychologisch geschultes Fachpersonal darf dem Wahnsinn von Musikbegeisterten halt nicht folgen«, sage ich. »Wo kämen wir da auch hin?«, murmelt Koko, in Erinnerungen versunken. Eine der Psychologinnen habe damals gesagt: »Ich wünsche Ihnen sehr, dass Sie eines Tages in der Lage sein werden, Ihr Leben als Ganzes zu sehen, und nicht mehr auf drei verschiedenen Ebenen denken müssen.« Dieselbe nette Frau hatte Koko aber auch in düstersten Farben vor der Zukunft gewarnt: »Wenn man so eine starke Psychose-Neigung hat wie Sie, dann muss man sich eben damit abfinden, dass man im Leben nicht alles machen kann, was man sich vorgenommen hat.« Dieser Satz bringt mich auch heute noch regelmäßig auf die Palme. Aber Koko findet den gar nicht so schlimm. »Immerhin hat mich das damals dazu gebracht, die Arbeit im Plattenladen zu kündigen. Und meinen Traumberuf in Angriff zu nehmen: Juristin«, sagt sie. Und ihre Augen strahlen jetzt mindestens so hell wie die Lampions an der Decke.

»Aber das können sie den Patienten in diesem labilen Zustand doch nicht einfach so vor den Latz knallen«, ereifere ich mich weiter. »Na ja«, verteidigt Koko noch 15 Jahre später die behandelnde Ärztin: »Vielleicht wollen sie, dass man sich auf das Wesentliche konzentriert.«

Sie rollt mit den Augen und trinkt noch einen Schluck aus ihrem komischen Mandelmilch-Cappuccino, den man selbst im vegangeprüften Berlin-Mitte nur in diesem einen Café hier bekommt. »Das Schlimmste war nicht dieser Satz, das Schlimmste waren diese Hammertabletten, die bei einem Menschen, der angeblich zu viel vom Wohlfühlhormon Dopamin hat, weshalb man so aufdreht, das Dopamin unterdrücken sollen – und damit tatsächlich erreichen, dass man gar nicht mehr aufstehen will. Diese Scheiß-Nipolept-Tabletten haben mich in ein Gefühl von Ausweglosigkeit gestürzt, von dem ich nicht wusste, dass es das gibt.«

Der Legende nach ist Koko in den Wochen vor der Einlieferung in einer arschlangen mausgrauen Häkelweste – »Ich bin mir tatsächlich vorgekommen wie eine Fledermaus« – durch die Straßen ihrer Heimatstadt Hamburg gelaufen, ja, gehetzt. Der Bewegungsdrang sei unbändig gewesen. Und dabei hätten sich ihre Gedanken laufend überschlagen. »In mir spielten alle Helden Schach. Sie riefen mir Widerworte zu und forderten mich gleichzeitig auf, mitzuspielen. Da tobten und tanzten die Angstgedanken, gemischt mit Panikattacken. Da waren sogar Verliebtheit und Aufbruchstimmung enthalten. Und da war das Gefühl, viel zu viel von mir preisgegeben zu haben, in diesen endlosen Kundengesprächen über Musik, ein riesiges Schamgefühl. Und eine Hammerwut. Und gleichzeitig das Gefühl, die wichtigsten Informationen unterdrücken zu müssen. Eigentlich ist Psychose doch nur ein Sammelbegriff für ›alle Gefühle auf einmal fühlen‹ und nicht wissen, wohin mit sich. Das Gelächter in mir ist immer lauter geworden. Das Gefühl, alles zu können, aber keiner glaubt es mir. Und dieser irre Gerechtigkeitssinn.« Koko stockt kurz und lacht wieder. »Nur wenn ich wie eine Fledermaus durch die Stadt gehetzt bin, habe ich noch so was wie eine Erleichterung gefühlt. Tagsüber stand ich im Plattenladen, kaffeezitternd, wusste nicht mehr, was ich sagen darf und was nicht.« In dieser Phase, sagt sie heute, lernte sie die Menschen nach der Gütigkeit ihres Blicks und nach dem Zartgefühl ihrer Worte zu beurteilen. »Nur wenn jemand ausgesprochen nett mit mir redete, waren die Ängste mal kurz weg.« Der Laden ist nie so sauber gewesen, die Platten waren nie so sorgfältig einsortiert wie in diesen Tagen. Koko konnte es auf den Tod nicht ausstehen, dass man ihr, der jungen Frau, nicht zutraute, sich mit Musik auszukennen. In einer dieser unruhigen Nächte hatte sie dann ein Trauma re-inszeniert. Sie war in die Arme eines wildfremden Taxifahrers geflüchtet, den sie zuerst nur gebeten hatte, sie nach Berlin zu fahren. Was schon verrückt genug gewesen war. Aber Koko hatte sogar gemeinsamem Sex zugestimmt, ohne ihn zu wollen. Und sich danach beschissener und haltloser gefühlt als je zuvor.

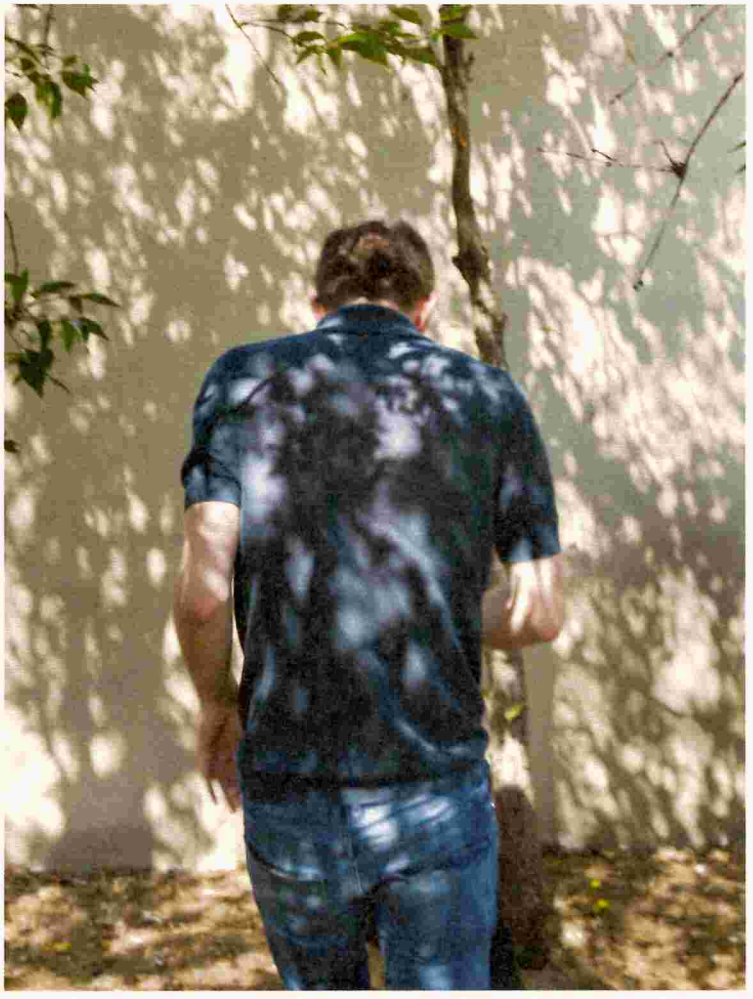
Man muss wissen: Koko war kurz nach ihrem 19. Geburtstag, ein Jahr vor Ausbruch der Psychose, von einem Typ aus ihrem Freundeskreis vergewaltigt worden. Leider hatte sie mit dem Täter weiter auskommen müssen, denn er war sehr beliebt in ihrem Umfeld. Koko war davon überzeugt gewesen, dass keiner ihre Freunde und Bekannten ihr glauben würde, wenn sie ihn eines sexualisierten Übergriffs beschuldigen würde. Das machte ihr zusätzlich zu schaffen. Sie würden sie ohnehin nur für »verrückt« erklären, und das hatte sie ja nun selbst übernommen … Sie hatte sich immer vorgestellt, er würde es wiederholen, weil er Angst hatte, dass sie auspacken könnte. Es sei ja auch nicht die erste Missbrauchserfahrung gewesen, stellt sie achselzuckend fest.

»Und es war auch nicht das einzige Trauma, das sich damals aus meinem Leben ergab.« Koko hat mit den Jahren dieser Vergewaltigung einen immer größeren Stellenwert innerhalb ihrer Psychose eingeräumt. Sie ist mittlerweile davon überzeugt, dass sie gar keine erhöhte Psychose-Neigung hat, aber in einer Situation war, in der, wer nicht den Verstand verliert, keinen zu verlieren hat. »Aber vielleicht bin ich auch wirklich überängstlich erzogen worden, und andere hätten nicht so viel Angst vor dem Täter gehabt«, räumt sie ein.

Koko ist dann noch zwei Wochen in der Psychiatrie geblieben. Nach drei Monaten setzte sie die Tabletten vom einen auf den anderen Tag ab, ohne das mit dem behandelnden Arzt zu besprechen. Aber das war eine Spitzenentscheidung und gar nicht das Problem, sondern die Lösung! Einer der gruseligsten Momente, sagt Koko jetzt, und ihre Augen haben den Glanz des Mondes angenommen, der draußen vor dem Fenster immer voller wird, weil ein kleiner Sturm alle Wolken vertrieben hat, habe sich vielmehr in der Psychiatrie selbst zugetragen. Einmal, als Koko sich mit fünf dicken Büchern bewaffnet in die hinterste Ecke des Aufenthaltsraums verkrochen hatte, war die Psychologin zu ihr an den Tisch gekommen und hatte den bis heute unübertroffenen Satz in Kokos Geschichte des Wahnsinns gesagt: »Wenn Sie jetzt schon wieder so schwierige Bücher lesen können, dann sind Sie vielleicht gar nicht schizophren. Vielleicht werden Sie wirklich verfolgt.«

Perfume Genius

Etwas ist erwacht im Songwriter Mike Hadreas. Nach Jahren des stillen Protests hat er *Too Bright* aufgenommen, die bisher selbstsicherste Platte seines Klavierlieder-Projekts Perfume Genius. Gern bemühte Vergleiche mit Antony Hegarty erübrigen sich ab sofort. Im Mittelpunkt stehen die Wut und das Aufbegehren eines jungen schwulen Mannes, der keine Angst mehr hat vor den Leuten, die Angst vor ihm haben.



Tage des Zorns

TEXT: Daniel Gerhardt
FOTOS: Josie Simonet

Früher lief Mike Hadreas über die Straße und schämte sich. Der 32-Jährige aus Seattle ist klein, schmächtig und schwul. Sein Gesicht hat weiche Züge, sein Stil kann schon mal etwas extravaganter sein. Manche Leute sehen ihn also so da entlanglaufen, und dann packt sie die nackte Angst. Als Perfume Genius singt Hadreas seit sechs Jahren über Schwulenpanik, Selbsthass und andere Formen der Erniedrigung. 2010 und 2012 veröffentlichte er die Alben *Learning* und *Put Your Back N 2 It*, kurze, stille Platten, auf denen oft nur er selbst sich am Klavier begleitete. Zu seinem Song »Hood« drehte Hadreas vor zwei Jahren ein Video, das ihn eng umschlungen mit dem inzwischen verstorbenen schwulen Pornodarsteller Árpád Miklós zeigt. YouTube nahm den Clip schnell aus dem Programm. Hadreas' Protestmusik blieb leise und geduldig.

Heute läuft Mike Hadreas über die Straße und kostet seine Macht aus. Ein Stück auf seinem dritten Album *Too Bright* heißt »Queen« und handelt von diesem Sinneswandel. Es richtet sich gegen die Alphamännchen, die seine Erscheinung nicht ertragen können, aber auch gegen Teile der Schwulenbewegung, denen in Hadreas' Augen der Kampfgeist abhanden gekommen ist, vielleicht, weil sie jetzt heiraten können in ihrem Bundesstaat oder länger nicht mehr angefeindet wurden. »No family is safe when I sashay«, singt er mit gedoppelter Stimme und ganz neuem Selbstvertrauen. Eine E-Gitarre dröhnt, das Schlagzeug donnert, es gibt kein Klavier. »Behutsamkeit und Mitgefühl hatten ihren Platz in meiner Musik«, sagt Hadreas, »aber ich wollte mich aus dieser nutzlosen Opfermentalität befreien, die ich im Lauf der Jahre entwickelt hatte – was mindestens zur Hälfte meine eigene Schuld war.« Trotz und Geradlinigkeit haben dabei geholfen. »Im Moment ist mir nach Schreien zumute.«

Das mit dem Schreien könnte daran liegen, dass Hadreas schon alles andere ausprobiert hat. Anfang der Nullerjahre zog er nach New York, um Filmwissenschaften zu studieren. Erfolgreicher als

seine akademische Karriere verlief aber der Einstieg ins Nachtleben: Hadreas durchlebte Drogentrips, die, wie er sagt, mehrere Monate dauern konnten und beinahe alles auf den Tisch brachten, was die Apotheke hergibt. Irgendwann ging er nur noch aus und gar nicht mehr zur Uni, lange gutgehen konnte das nicht. Wie ein geprügelter Hund kam Hadreas schließlich zurück nach Seattle. Er zog wieder bei seiner Mutter ein und setzte sich auf Entzug. »Wer säuft und Drogen nimmt«, sagt er heute, »kennt seine Probleme ganz genau. Die Lösungen liegen auf der Hand. Man muss seine Beziehungen in den Griff kriegen, lernen, die Miete pünktlich zu zahlen. Solche Sachen.«

Hadreas begann im Jahr 2008 außerdem Songs zu schreiben, nicht zuletzt um eine gewisse Regelmäßigkeit in sein Leben zu bringen. Mit Klavierspielen hatte er schon als Siebenjähriger angefangen. Nun komponierte er zögerliche Lieder über den Hass auf seinen seit jeher unzuverlässigen Körper oder das in mehrerlei Hinsicht unangemessene Verhältnis eines Highschool-Lehrers zu seinem Lieblingsschüler. Von Beginn an war Hadreas' Kategorie dafür die erste Person Singular. Viele seiner Lieder sind mindestens halbbiografisch, mehrmals erwähnt er im Gespräch den »therapeutischen Effekt« des Schreibens. Dass sein Tonfall auf *Too Bright* wütender denn je ist, führt er auf die nicht immer befriedigenden Ergebnisse der Therapie zurück. »Irgendwann wurde es schwierig, meine Probleme überhaupt noch zu erkennen. Das machte sie komplizierter.«

Ganz am Anfang war natürlich alles ganz anders geplant. Seit er seine eigenen Songs schreibt, sagen Freunde, Familie und Musikgeschäftsleute Hadreas eine große Karriere voraus – und versehen diese Prognose meistens mit einem Sternchen. Seine Texte müsste er für den Erfolg schon ein wenig abmildern, finden sie, sein Auftreten vielleicht ein kleines bisschen gewöhnlicher gestalten. Erstaunlicherweise fand der Künstler diese Idee gar nicht schlecht: Ermutigt durch die Achtungserfolge von *Put Your Back N 2 It* erklärte Hadreas Adele zum Vorbild seiner nächsten Platte und schrieb erstmals Lieder, die ein größeres Publikum ins Auge fassen, aber zugleich die bisherige Perfume-Genius-Identität wahren sollten. »Ich habe nur dieses Musikerding«, sagt er, »es gibt keinen Backup-Plan für mein Leben.« Trotzdem musste Hadreas einsehen, dass der Plan nicht aufging. »Die Songs waren gut, aber sie fühlten sich nicht notwendig an. Das Risiko fehlte, auch das Therapiegefühl.«

Hadreas beendete das Experiment, erklärte PJ Harvey zum neuen Vorbild für seine nächste Platte, holte sich deren Schlagzeug-Kollaborateur John Parish dazu und verpflichtete mit Portisheads Adrian Utley erstmals einen richtigen Produzenten. Ironischerweise ist in dieser Konstellation genau das gelungen, was Hadreas zunächst im Kopf hatte: ein zugänglicheres, weiter gefasstes Perfume-Genius-Album, das seine Identität nicht nur wahrt, sondern mit klareren Worten, größerer Schlagkraft und mehr

»Wer säuft und Drogen nimmt, kennt seine Probleme ganz genau. Die Lösungen liegen auf der Hand.«

Nach der Veröffentlichung seines Debütalbums musste Hadreas einen Rückfall überwinden. Inzwischen ist er seit vier Jahren trocken und clean. Fast ebenso lang ist er mit einem festen Freund zusammen. Auch seine Karriere steht auf stabilen Beinen: Eines der größten Indielabels der Welt veröffentlicht seine Platten, die zweite stand sogar kurz in den Charts. Hadreas hatte seinen Teil zur Genesung geleistet. Er ging davon aus, dass sich sein Leben nun von selbst regeln würde. Stattdessen passierte überhaupt nichts. »Mir waren all diese tollen Dinge widerfahren«, erinnert er sich, »aber mein Gemütszustand wollte sich nicht verbessern. Ich merkte, dass ich immer noch sehr viel Wut mit mir herumtrug. Alles andere hatte ich in Ordnung gebracht. Die Wut musste also auch noch raus.«

Too Bright beginnt und endet mit Songs, die, vordergründig betrachtet, an die ersten zwei Alben von Perfume Genius anknüpfen. *I Decline* und *All Along* sind kurze, stille Klavierstücke, versehen zwar mit trotziger Botschaft, aber auch Rahmen einer Platte, die größere musikalische Ausreißer wagt. Vor allem in der zweiten Albumhälfte agiert Hadreas lautmalerischer als man ihn bisher kannte. Seine Musik erinnert plötzlich an die Science-Fiction-*noir*-Soundtracks von Vangelis, Wendy Carlos oder Angelo Badalamenti. Auch die elektronischen Seiten von David Bowies Berlin-Platten klingen an – bis Hadreas eben doch wieder für einen niederschmetternden Zweiminüter allein am Klavier landet. Zu viele Instrumente, befürchtete er früher, könnten seine Botschaft verwässern. Heute ist die Botschaft schon in Sound und Arrangements angelegt. »Ich habe ganz bewusst versucht, ein weniger vielschichtiges Album zu machen«, sagt Hadreas. »Damit wollte ich die Rezeption von *Too Bright* ein Stück weit steuern, Reaktionen nicht mehr nur erwarten, sondern einfordern.«

Schlagzeug als bisher formuliert. »Ich war so weit, dass ich ein richtiges Anti-Pop-Album machen wollte«, sagt Hadreas. »Natürlich wurde daraus dann die poppigste Platte meines Lebens.«

Mit den Songs dieser Platte geht Mike Hadreas nun über die Straße, und wer stolziert wie er, der muss natürlich auch etwas hermachen. Die Cover der ersten beiden Perfume-Genius-Alben zeigten ihn noch verschleiert hinter Tüchern und abstrakter Kunst. Diesmal blickt man ihm direkt ins stark geschminkte Gesicht, auf akkurat frisierte Haare und ein hautenges Pailletten-Top. So wie seine Stimme in einigen Songs an stilbildende Sänger der Popgeschichte erinnern soll – »Elvis und so was« –, gibt es auch für den exaltierten Look rund um *Too Bright* historisch verbürgte Vorbilder: die junge Madonna im Anzug oder *wife beater,* Patti Smith auf dem *Horses*-Cover, toughe, androgyne Frauen. »Als ich die Artwork-Entwürfe ein paar Freunden zeigte, waren sie schockiert«, erinnert sich Hadreas. »›Mein Gott, ist das schwul‹, haben sie gesagt.« Kann man so sehen. Oder wie der Künstler: »Ich finde, ich sehe *badass* aus. Wie ein Mann, der sich wie eine Frau anzieht, die sich wie ein Mann anzieht. Das *Too-Bright*-Cover ist die Dragversion von *Inception*.«

PERFUME GENIUS
TOO BRIGHT
MATADOR / BEGGARS / INDIGO

Steven Lee Beeber durchleuchtet für SPEX den ganz normalen amerikanischen Wahnsinn.

William Faulkner hat mal gesagt: »Die Vergangenheit ist niemals tot. Sie vergeht noch nicht mal.« Die Tragödie von Ferguson, Missouri zeigt, wie recht er doch hat. In der Kleinstadt nimmt die Vergangenheit noch immer Einfluss auf die Gegenwart. Sie lebt weiter wie ein Geist. (Wer noch nie einen Geist gesehen hat: Geister sehen ungefähr aus wie Mitglieder des Ku-Klux-Klan.) »Moment mal«, sagen Sie nun vielleicht. »Wie soll man den Einfluss der Vergangenheit auf die Gegenwart überhaupt messen? Man kann ihn nicht bestimmen wie eine Mathegleichung! Er ist offen für Interpretationen!«

Richtig, also versuchen wir's mal mit folgender Frage: Wie sieht das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart in Zahlen ausgedrückt aus? Nehmen wir zum Beispiel die Drei-Fünftel-Klausel aus dem Jahr 1787. Zwei Jahre vor der Französischen Revolution beschlossen und 19 Jahre nach der amerikanischen. Um den hunderttausenden Sklaven in unserem Land irgendeine Art von Stimme zu geben, wurde ihr Wert mit exakt drei Fünfteln des Werts eines Weißen bemessen. Oder anders ausgedrückt: 1 Schwarzer ÷ 1 Weißer = 0,6. Oder, noch mal anders ausgedrückt: 1 Weißer ÷ 1 Schwarzer = 1,6. Die damalige Zahl der Sklaven in den USA? 700.000. Die Gesamtbevölkerung? 3.800.000. 18% der Bevölkerung waren Sklaven. Lassen wir das also mit der Drei-Fünftel-Klausel und bestimmen unsere eigene. Die Missouri-Klausel.

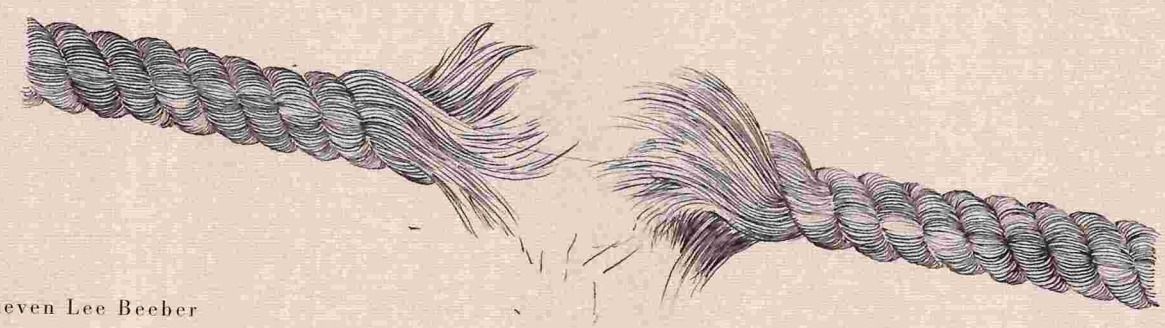
Wie jetzt, es gibt schon eine Missouri-Klausel? Ach ja, die stammt aus dem Jahr 1820 und regelte eine Streitfrage zwischen Norden und Süden der USA: Soll das ewig wachsende Land noch mehr auf Sklaven setzen? Der Kompromiss: Maine trat der Union als »freier Staat« bei, Missouri als Sklavenstaat. Klingt, als gäbe es einen Zusammenhang mit unserem Thema. Seien wir also wie Apple und bringen eine neue Version unters Volk: die Missouri-Klausel 2.

Um zum Kern der Sache zu kommen, muss noch ein bezifferbares historisches Ereignis berücksichtigt werden: der Fall des Dred Scott, 1857. Im wahrscheinlich schlechtesten Urteil seiner Geschichte entschied der Supreme Court damals gegen einen Sklaven (Scott), der sein Recht auf Freiheit einklagen wollte, nachdem sein Besitzer in einen »freien Staat« gezogen war. Die Missouri-Klausel wurde praktisch für nichtig erklärt, einer Erweiterung der Sklaverei Tür und Tor geöffnet. Indirekt geht auch der Bürgerkrieg auf dieses Urteil zurück.

Fangen wir nun an zu rechnen: 37 Jahre nach der Drei-Fünftel-Klausel und 37 Jahre vor dem Dred-Scott-Urteil schloss sich Missouri dem Land als Sklavenstaat an. St. Louis war die Hauptstadt des Staates, ungefähr zehn Prozent der Einwohner waren schwarz. Knapp 150 Jahre später zogen ein paar Afroamerikaner von St. Louis nach Ferguson, was das Phänomen des *white flight* zur Folge hatte. Innerhalb von zehn Jahren erhöhte sich der Anteil an Afroamerikanern in Ferguson von zehn auf 65%. Ferguson liegt etwa zwölf Meilen entfernt von St. Louis. Es liegt ebenfalls etwa zwölf Meilen entfernt von der Jefferson-Kaserne, in die der Besitzer von Dred Scott versetzt wurde, nachdem er zunächst samt seines Sklaven in den »freien Staat« Wisconsin gezogen war. Dieser Umzug hatte zu Scotts vergeblicher Supreme-Court-Klage geführt. Zum freien Mann wurde er erst, als der Sohn seines Besitzers ihn freikaufte. Genau 18 Monate später starb Dred Scott und wurde auf dem Calvary-Friedhof bei St. Louis beerdigt. Die Adresse des Friedhofs ist 5239 West Florrisant Avenue. Er liegt genau 5,1 Meilen entfernt vom Zentrum der aktuellen Proteste in Ferguson, wo der Afroamerikaner Michael Brown von einem weißen Polizisten erschossen wurde.

Dass es hier um Michael Brown geht, hatte ich noch gar nicht erwähnt, richtig? Ich schätze, wir mussten erst mal unsere Matheaufgaben erledigen. Nun aber abschließend und für alle, die nicht glauben, dass die Vergangenheit unsere Gegenwart beeinflusst: 41 der 44 Polizisten in Ferguson sind weiß, 65% der Bevölkerung sind schwarz. Weniger als zehn Prozent der Menschen, die dort Waffen auf Afroamerikaner richten, richten diese Waffen also auf Menschen ihrer Hautfarbe. Das bedeutet auch, dass sie mit einer ungerechten Verteilung der Macht aufgewachsen sind und dass die Geschichte des Staats diese Verteilung von Anfang an bekräftigt hat.

Es gibt jedoch eine Lösung, ich nenne sie Drei-Fünftel-Klausel 2. Dabei wird jeder weiße Polizist in Ferguson auf drei Fünftel seiner bisherigen Macht reduziert. Oder in Zahlen ausgedrückt: 90% ÷ 0,6 ≈ 60%. Durch diese Klausel würden weiße und schwarze Polizisten in Ferguson also beinahe gleich stark repräsentiert. Sicher, perfekt ist das noch nicht, aber einen Schritt weiter wären wir schon mal. Danken wir also dem lieben Gott für die Zahlen. Sie helfen uns dabei, Dinge zu beziffern und die richtigen Schlüsse zu ziehen.



TEXT: Steven Lee Beeber
ILLUSTRATION: Patrick Klose

DANKE DEM LIEBEN GOTT FÜR DIE ZAHLEN

Ich bin hier der Checker

Klarer Fall von *stonewashed*-Versagen: Iceage um Elias Bender Rønnenfelt (l.)

Iceage

TEXT: Hendrik Otremba

Iceage hätten sich nicht beschweren können, wenn sie längst abgeschrieben wären. Am Anfang ihrer Karriere kleidete die Kopenhagener Punkband ihre Musik mit uninformierter Symbolik und dümmlicher Provokation aus. Es war unnötig, es brachte keinem was, es war vor allem langweilig. Umso überraschender ist nun *Plowing Into The Fields Of Love*: Das dritte Iceage-Album klingt dort, wo es wichtig ist, gereift. Und überall sonst so stürmisch wie eh und je.

Auf den ersten Bildern, die es von Iceage gab, sah man einen blassen Jungen mit seiner ebenso blassen, jungenhaften Band, etwas gedrungen, manchmal mit Blut im Gesicht. Dem Spektakel der Band wohnte von Anfang an eine abgründige Drastik inne. Die Stimme des Sängers lag herrlich daneben, klang völlig atemlos und eigen. Man merkte, dass er versuchte, die Töne zu treffen, aber doch in Kauf nahm, dass es ihm nicht gelingen könnte. Der merkwürdige Junge heißt Elias Bender Rønnenfelt, die Anfangsphase seiner pubertären Punkband wurde begleitet von naiver Symbolik und Glorifizierung der falschen Bands, unnötiger Provokation: ein Burzum-Aufnäher, Runen, Masken, Fackeln.

Was das soll und wie es einzuschätzen ist, wurde erschöpfend diskutiert, nicht nur in Iceages Heimatstadt Kopenhagen. Es ging um Provokation und Abgrenzung, einen betonalten Diskurs. Sollte man das also neu diskutieren? Eins muss jedenfalls differenziert werden: Entdeckt man bei Gruppen wie Throbbing Gristle im Spiel mit dem Bösen eine Emanzipation, einen ausformulierten Versuch, Dinge nach außen zu tragen, die hinter den bürgerlichen Häuserfassaden versteckt liegen, wirkte die Koketterie in der Frühphase von Iceage eher unbedacht einer Attitüde entwachsen, in der alles egal ist. Die Band wollte das so deutlich wie möglich zum Ausdruck bringen: Uns ist zwar alles egal, aber nicht so egal, dass es egal wäre, ob die Leute das auch merken.

Inzwischen ist der Sänger nicht mehr so gedrungen, stattdessen sehr groß, sehr schlank, äußerst attraktiv und doch weiterhin unnahbar. Sein Selbstbewusstsein erinnert an den jungen Mick Jagger. Rønnenfelt ist ein Fetischobjekt geworden, und er weiß es auch. Mit *New Brigade* (2011) und *You're Nothing* (2013) stießen Iceage in die Kreise der musikalisch Besserinformierten vor. Menschen ließen sich das Bandlogo tätowieren, Kollaborationen mit spannenden Künstlern entstanden, nicht nur im Kopenhagener Untergrund. Vår, The Marching Church (Rønnenfelt-Solo), Gastgesänge auf der hierzulande zu unrecht untergegangenen Amen-Dunes-LP *Love*, Projekte mit Pharmakon, internationale Touren und Liebesbekundungen von Iggy Pop. Zwischendurch erschienen zudem zwei interessante Coverversionen: Sinéad O'Connors »Jackie« und »To The Comrades«, ein Protestlied der südafrikanischen Bürgerrechtsbewegung, wurden vereist und ließen eine aufgeklärte Weltgewandtheit durchscheinen, die Iceage zuvor abgegangen war.

Der Erfolg der Band lenkte größere Aufmerksamkeit auf Punk und Noise aus Kopenhagen. Er offenbarte ein Netzwerk aus Bands und Labels, das immer wieder zu Iceage zurückzuführen scheint. Rønnenfelt findet das irrelevant: »Man könnte uns nach Casablanca, Hawaii oder Shangri-La verschiffen, wir würden dort genauso aufblühen und Musik machen wie in Kopenhagen.« Gemeinsame Bezugspunkte für die Bands der Kopenhagener Szene lassen sich dennoch entdecken. Fast all ihre Lebenszeichen pendeln zwischen Post-Punk und Industrial, das Auftreten ist selbstbewusst, manchmal auch arrogant, gelacht wird selten. Vielem wohnt ein Gefühl des Schmerzhaften inne, ungeachtet der Tatsache, dass Kopenhagen regelmäßig zu einem der lebenswertesten Orte der Welt gewählt wird.

Der vorläufige Höhepunkt der schnellen Charakterbildung von Iceage ist nun in einem Musikvideo zu beobachten, das die Band ihrem überraschend kurzfristig angekündigten dritten Album *Plowing Into The Fields Of Love* voranstellt. Der Clip zu »The Lord's Favourite« zeigt des Herren Lieblingssohn, Elias Bender Rønnenfelt. Der junge Mann sitzt auf seinem Stuhl wie ein König auf Kodein. Die Ästhetik des Videos sagt: »Ich bin hier der Checker, aber das kümmert mich nicht weiter.« Die Egos von Iceage sind wohl noch schneller gewachsen als ihre Körper. Dass man sie kaum wiedererkennt, liegt indes am Sound. Gerade live klangen Iceage immer untight und dahingeschrammelt, nun offenbaren sie sich als präzise, eigenständige Songwriter, die ihre Referenzen trotzdem nicht verstecken.

Der junge Nick Cave aus Birthday-Party-Zeiten taucht auf, besonders im Verhältnis zwischen extrovertiert-aufgekratztem Gesang und den plötzlich sehr elegischen Liedern. Iceage toben sich aus, mit Streichern, Bläsern und Akustikgitarren finden sie ein Feld, auf dem Rønnenfelt seine Stimme endgültig zur Signatur stilisieren kann. Selbst die härteren Stücke werden abgefedert, erinnern an Hybride aus The Gun Club und The Cure. »Auch wenn man es nicht unbedingt hört, ist vor allem Scott Walker ein großer Einfluss«, fügt Rønnenfelt hinzu. Hört man wirklich nicht, ergibt aber Sinn: So wie Walker ignorieren auch Iceage mit *Plowing Into The Fields Of Love* alle künstlerischen Konventionen. Es geht da mehr um die Einstellung als um die Noten, die gespielt werden.

Dass nun auch mal ein Song gemäßigter ablaufen kann, zeigt »Pissing Against The Moon«, dessen Ruhe Rønnenfelt wie folgt erklärt: »Unsere jungen Körper altern wahnsinnig schnell. Es wird zunehmend schwierig, immer so verdammt rabiat zu spielen. Wir verlieren einfach die Geschwindigkeit der Musik. Vielleicht sind wir als Songwriter aber auch souveräner geworden.« Denkbar ist tatsächlich beides – und die Auseinandersetzung mit Iceage nicht zuletzt deshalb lohnenswerter denn je. Statt nach zwei vor allem in den eigenen Kreisen gefeierten Platten in Genre-Hörigkeit und Belanglosigkeit abzudriften, stürzt sich die immer noch junge Band in musikalische Experimente. Bestand und Relevanz des Punkrock sind bei ihnen bis auf Weiteres sichergestellt.

ICEAGE
PLOWING INTO THE FIELDS OF LOVE
MATADOR / BEGGARS / INDIGO

Kürbis mit Doktortitel

Nach dem Gewinn des Mercury-Preises sind Alt-J gleich mit ihrem ersten Album im Pop-Establishment angekommen. Für die Zukunft erwartet ihr Publikum eine Mischung aus Radiohead'scher Entfremdungslyrik und der Stubenreinheit eines Zivildienstleistenden. Aber darauf hat die Band im Moment noch keine Lust.

Alt-J

TEXT: Michael Haacken
FOTO: Amos Fricke

Wenn er wieder einmal mit seinen beiden Kollegen am Rauchglastisch eines Hotels sitzt, vor ihm die Mikrofone aufgebaut werden und der Journalist gegenüber seine Fragen stellt, fragt sich Gus Unger-Hamilton bisweilen, was er überhaupt sagen soll. Unger-Hamilton ist der Keyboarder von Alt-J, und wenn die Band nicht gerade auf der Bühne steht, führt er in der Regel das Wort. Was eigentlich bereits Aussage genug ist. Alt-J haben, seit sie vor zwei Jahren den prestigeträchtigen Mercury-Preis gewonnen haben, mehrfach die Welt betourt, über eine Million Platten verkauft und dabei so viele Interviews gegeben, dass die Band inzwischen über neue Wege der Gesprächsgestaltung nachdenkt: »Gestern habe ich mir gedacht: Was, wenn wir einfach lügen?«, sagt Gus. »In jedem Interview würde etwas anderes stehen und nichts davon wäre wahr, eigentlich ganz geil.« Eine altbekannte Strategie: Die Arctic Monkeys haben das auch mal so gemacht, zumindest zu Beginn ihrer Karriere, und damit die Illusion vom Interview als »lockerem Gespräch« nachhaltig beschädigt. Bob Dylan hat sich so sogar filmen und dabei durchblicken lassen, dass seine Lügen genauso aufschlussreich wie seine Wahrheiten sein können. »Als Solokünstler käme das für mich vielleicht tatsächlich infrage«, sagt Unger-Hamilton. »Aber wenn Thom *(Green, Alt-J-Schlagzeuger)* beim Interview behaupten würde, dass wir uns in einer Schweizer Entzugsklinik kennengelernt haben, könnte man mir am Gesicht ansehen, dass das nicht stimmt.« Wird wohl also nichts.

Untenrum geschmackssicher: Gus Unger-Hamilton, Thom Green, Joe Newman (v.l.)

Stattdessen, und weil sie wahrscheinlich gar nicht anders können, zeigen sich Alt-J mal wieder von ihrer Schokoladenseite. Die Band verströmt noch immer den vorsichtigen Charme von Musterschülern, die sich extraleise auf den Fluren bewegen, auch wenn die Pausenglocke längst geklingelt hat. Angeblich entstanden der sanfte Sound und die kleinteilige Schlafzimmerproduktion des Debütalbums tatsächlich vor allem aus Rücksichtnahme auf die Kommilitonen an der Universität in Leeds. Der Rest der Bandgeschichte ist die Art von Selfmade-Erfolgsstory, die selbst für Indietypen langsam aus der Mode kommt. Alt-J ziehen nach Cambridge um, lassen sich beim Arbeitsamt als Jobsuchende registrieren und proben zwei Jahre lang praktisch unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Das Delta-Symbol, das irgendwann ihre T-Shirts und ihre ersten Veröffentlichungen zu zieren beginnt, entwickelt sich vom Platzhalter zum Markenzeichen und spätestens nach dem Mercury-Preis-Triumph auch zum unaufdringlichen Zugehörigkeitsemblem. »Viele laufen mit unserem Delta-Motiv rum, und auf Twitter habe ich auch schon Textzeilen von uns als Tattoo gesehen«, sagt Unger-Hamilton. »Ich bin schon geschockt, dass sich die Leute Alt-J-Tattoos stechen lassen. Darüber sollten sie wirklich sehr, sehr gut nachdenken.«

Nachgedacht haben Alt-J seitdem auch über sich selbst. Über ihre Musik, ihr Image, und über den Backlash, der ihren Erfolg teilweise begleitet. Mit dem Vorwurf der pseudo-intellektuellen Klangtapeziererei setzt man sich besser nicht wütend auseinander – die natürlich selbstironische Überhöhung und die augenzwinkernden Wir-sind-größer-als-Radiohead-Bemerkungen der jüngeren Vergangenheit kamen dagegen bereits gut an. Jenen esoterischen Glam, an dem sich Arcade Fire letztes Jahr versucht haben, tut sich das Trio auch gar nicht erst an, zumal Alt-J das Pfadfinderhafte und das Linkische sowieso besser stehen. Es sind das Bewusstsein um die Unwirklichkeit des Erfolges und die diebische Freude um dieses Bewusstsein, die einen für die Band einnehmen. »Ich kann mich an ein Konzert in Wrexham in Wales erinnern, bei dem wir zusammen mit Ghostpoet aufgetreten sind«, erzählt Unger-Hamilton. »Da haben wir zum ersten Mal gemerkt, dass wir überhaupt Fans haben, Kids mit unserem Delta-Emblem auf der Brust. Nach dem Gig wollten sie einen Joint mit uns rauchen, und wir haben ihnen den Gefallen getan. Leider sind wir dabei so furchtbar high geworden, dass es richtig peinlich wurde. Wir sind eigentlich nicht unerfahren, was Kiffen angeht, aber das war so kraftvoller Stoff, dass wir uns wirklich irgendwann verabschieden mussten, um uns nicht komplett zu blamieren. Am Ende haben wir ganz still in unserem unbeleuchteten Tourbus gesessen und gewartet, bis die Kids nach Hause gegangen sind, bevor wir uns getraut haben abzufahren.« Diese Geschichte gibt es so ähnlich zwar auch schon von Louis CK, aber das bedeutet natürlich nur, dass sie vermutlich wahr ist.

Und dann ist da natürlich noch *This Is All Yours*, das neue Album von Alt-J. Bassist Gwil Sainsbury hatte die Band Anfang des Jahres verlassen, und das neu zusammengesetzte Trio überraschte sich selbst mit schnellen unkomplizierten Aufnahmen. *This Is All Yours* klingt aufgeräumter, sonniger und noch kleinteiliger als das Debüt, der Albumtitel selbst soll auf das Leben als Geschenk anspielen. An verschiedenen Stellen täuscht die LP eine Art Konzept an, nur um sich dann doch wieder unter den allzu klaren Ansagen wegzuducken. Die Stücke ähnelten einer phantastischen Reise, sagt Green, handelten von fernen Ländern, die unbesucht beschrieben werden müssen, und von der gleichgeschlechtlichen Ehe, die demnächst doch bitteschön flächendeckend Realität sein möge. Den Texten selbst kann man diese Informationen ohne Fußnoten nicht unbedingt entnehmen, aber dafür gibt es ja noch den Rest der Musik. *This Is All Yours* übt sich über beinahe die gesamte Distanz in Zurückhaltung, macht aber gleichzeitig mit vielen kleinen Blüten auf sich aufmerksam. »Warm Foothills« verknüpft die Vocals von fünf verschiedenen Sängern zur Simplizität eines Kinderliedes, »Arrival in Nara« stellt sich das Paradies wie die Kirschblüte in Japan vor. Ob das Album dabei wirklich modern klingt, ist schwer zu sagen. Vielmehr scheinen sich Alt-J mit ihrer Musik auf eine beschauliche Privatinsel zurückgezogen zu haben, auf der sich das Mitteilungsbedürfnis in Grenzen hält, künstlerische Selbstverwirklichung aber praktisch von der Palme fällt.

»Ich bin schon geschockt, dass sich die Leute Alt-J-Tattoos stechen lassen. Darüber sollten sie wirklich sehr, sehr gut nachdenken.«

Miley Cyrus ist übrigens auch mit von der Partie. Im publicitysträchtigsten Move des Veröffentlichungsvorlaufs konnte der Superstar mit der herausgestreckten Zunge dazu überredet werden, ein kostenloses Vocal-Sample zur Verfügung zu stellen. »Wir haben gemerkt, dass diese eine Zeile gut in unseren Song ›Hunger Of The Pine‹ passte«, sagt Green. »Ich habe ihr das Stück geschickt, und sie hat uns erlaubt, einen Part aus ihrem Song ›4x4‹ zu benutzen. Für uns war das nur ein weiterer Sound, den wir benutzen konnten, wir haben es nicht bloß gewollt, weil sie Miley Cyrus ist. Aber es stellte sich heraus, dass sie tatsächlich ein Fan von uns ist.« Angeblich ging die gegenseitige Bewunderung sogar so weit, dass Alt-J als Tour-Support im Gespräch waren – ein Posten, auf dem Lily Allen nun ihr Glück versuchen darf –, was wiederum einiges über die erstaunliche Erfolgsgeschichte dieser Band aussagt. Für Alt-J ist *This Is All Yours* auch trotz Cyrus' Mitwirkung die Art von Emanzipation geworden, die nicht unbedingt auf erhöhte Sichtbarkeit angewiesen ist. Vielmehr ist Gus Unger-Hamilton und seinen Kollegen ein Album gelungen, das sich auch ohne Auszeichnungen ausgezeichnet anhört. Und das auch noch ohne zu lügen.

ALT-J
THIS IS ALL YOURS
INFECTIOUS / PIAS COOPERATIVE

Endlich, ein Muffler. Ein maulfaul und vierschrötig in seinem Sitz gärender Taximann, der während der Chauffage keine umfänglichen Diskussionen führen möchte, sondern einfach nur: fahren. Und dazu das Radio laufen lassen. So ist es gedacht.

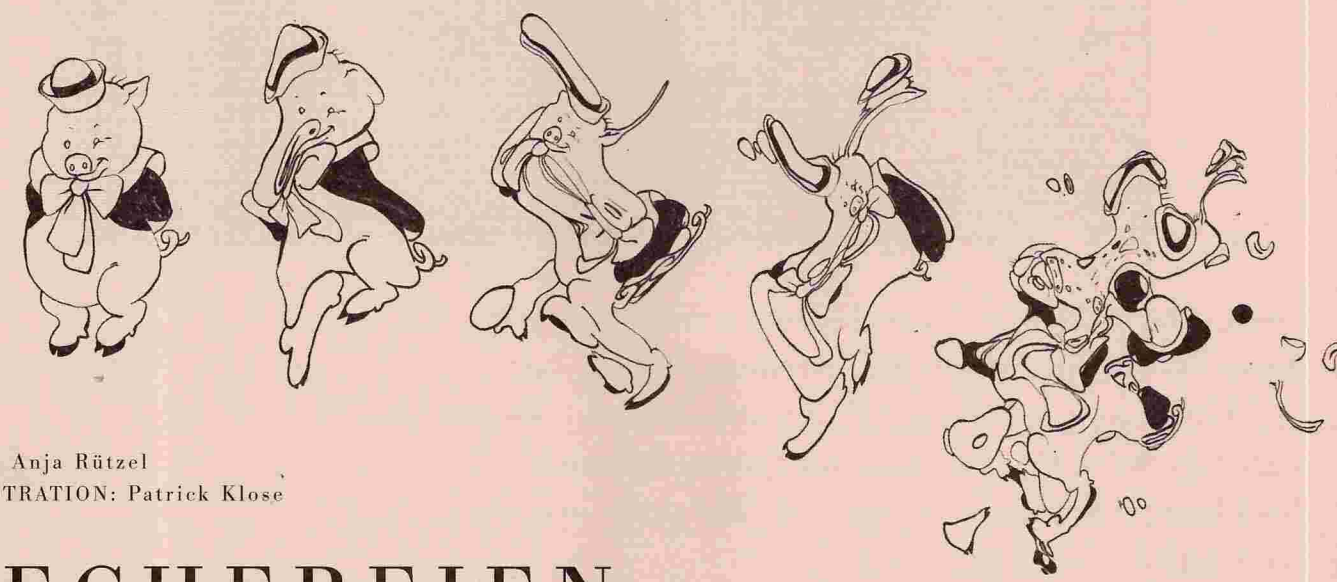
Meine letzten vier, fünf Taxifahrten mussten gänzlich ohne Musik auskommen, weil die Männer hinter dem Steuer dudelfrei Dringliches mitzuteilen hatten. Zerschunden von einem Wien-Aufenthalt zurückkehrend, erfuhr ich also auf dem Heimweg vom Flughafen so einiges über kaukasische Hirtenhunde und die Heizmittelverhältnisse im Russland der Siebzigerjahre, bei anderer Gelegenheit mancherlei über das augenscheinlich noch ausbaufähige Süßspeisenspezialitätensortiment auf Malta sowie im Grunde alles, was man über die vielen Unterschiede zwischen deutschen und pakistanischen Frauen wissen muss.

Zuletzt hatte ich als Fahrer einen sogenannten Prepper erwischt, einen jener Untergangsfredis also, die ihren Keller anlässlich des baldigst zu erwartenden Weltendes bis unter die Decke mit Überlebensmitteln vollstopfen. Während wir in rätselhaften Umwegsschlieren meiner Wohnung entgegenmäanderten, beschwor er mich eindringlich, gleich am nächsten Morgen bei Ladenöffnung größere Mengen eingeweckte Erbsensuppe sowie Milchpulver zu kaufen, weil der Untergang noch vor Wochenfrist zu erwarten sei. Ich nickte matt und machte zustimmende Mümmelgeräusche, während mir schon die Trompeten von Jericho in den Ohren quakten. »Feuchttücher!«, rief er mir beim Aussteigen durch die zufallende Taxitür noch nach, »polnischer Trinkspiritus!«

Froh schnallte ich mich also bei der nächsten Fahrt beim Muffler an, der stumm das Radio lauter drehte. Es lief »Die Gefühle haben Schweigepflicht« von Andrea Berg, und ich bekam nasse Augen. Nicht aus Bestürzung über das – unter Originalitäts-, Qualitäts- und all den anderen Äts-Aspekten betrachtet – bestürzend poröse Fundament des Berg'schen Schlagerimperiums, sondern weil ich dieses Lied in vielen Nächten und an einigen Morgen stets in einer anderen Textversion gehört habe. Im Na und?, jener schönsten unter den vielen schönen Hamburger Grindkaschemmen, sang Klaus, der *cruel-to-be-kind*-Wirt, über den ja eh vernachlässigbaren Originaltext stets seine eigene Version: »Das Geflügel hat ein Schweinsgesicht«. Dazu tanzte er grinsekatzig hinter seiner Theke und freute sich. Anlass dazu gab es an fast jedem Na-und?-Abend, da die Schweigepflicht-Nummer einer der meistgedrückten Jukebox-Jauler war. Vielleicht noch getoppt von »Daddy Cool«, dessen Refrain Klaus selbstverständlich mit »Daddy Schwul« überkrächzte. Herrliche Nächte waren das, gleichermaßen vergessene wie unvergessliche Bechereien und Schwadronagen, Barhockerplumpser, Wutanfälle, Gefühligkeiten, die steilste Klotreppe, auf der man sich beim Hinunterpurzeln die allerschillerndsten Blutergüsse holen konnte – und eine Menge übler, großartiger Musik. Alles sehr lange her. Jetzt ist Klaus krank und das Na und? bald zugesperrt, und unter dem Geflügel mit dem Schweinsgesicht wird irgendwann in der Erinnerung wieder der noch schwachsinnigere Originaltext hervorkriechen.

Man darf derlei spontane Textumdichtungen nicht mit ihren ordinären Buckelcousins verwechseln, den kruden deutschen Coverversionen englischer Lieder, über die sich retroselige Erdkundelehrer an launigen Skiurlaubsabenden beömmeln. Auch nicht mit professionellen Text-Groteskisierungen, wie die Schlümpfe sie meisterlich beherrschen (und La Bouches Eurotrash-Trüffel »Be My Lover« mit bemerkenswerter Chuzpe zu »Schlumpfbahnschaffner« umdichten). Spontane, selbstgemachte Neutexte konservieren immer auch ein Stückchen der Menschen und Orte im Lied, mit denen und an denen man den neuen Text zuerst grölte. Und die schuld daran sind, dass man den Song dahinter nie wieder anders hören wird, weil man damals hysterisch bemerkte, dass sich über »Griechischer Wein« ganz wunderbar auch »Friedrichshain« singen lässt, aufgepeitscht von Pfeffi, Futschi und den anderen vermaledeiten Plörren mit den niedlichen Zeichentrickfigurennamen. Und wäre der Gruppe Echt nicht ein ganz anderer Weg bestimmt gewesen, hätten sie ihren großen Hit »Du trägst Cuba Libre in dir« genannt?

Im Affekt verballhornte Texte können natürlich wahnsinnig nerven, wenn sie von Fremden geplärrt werden. Und man beispielsweise in einem Elendsbus von Krakau nach Berlin aus fiebrigem Schlaf schreckt, weil eine Gruppe Pennäler hinter einem lauthals »Vorhaut Vorhaut Baby« auf die Melodie von »Cherie Cherie Lady« singt. Ist man jedoch *in on the joke*, kann einem auch der blödeste Text im Taxi Tränen in die Augen treiben. Auch wenn Kettcar einem die Heulerei in der Mietdroschke eigentlich für alle Zeit vergällt haben.



TEXT: Anja Rützel
ILLUSTRATION: Patrick Klose

BECHEREIEN UND SCHWADRONAGEN

WIE WIR LEBEN WOLLEN N° 3

ZUR GEGENWART DES POLITISCHEN JOURNALISMUS

These: Der politische Journalismus befindet sich seit Beginn des Kriegs gegen den Terror in einer Krise. Der Verfall journalistischen Handwerks und der Vormarsch staatstragender Berichterstattung haben während des Ukraine-Konflikts einen neuen Tiefpunkt erreicht. Ein Gespräch zur Zeit.

TEXT: Robert Defcon & Max Dax

Robert Defcon: Als am 11. September 2001 in New York die Türme fielen, konnte man auf CNN und Fox News in Echtzeit verfolgen, wie die zivile von einer militärischen Logik abgelöst wurde. Man hatte den Eindruck: Jeder, der noch eine Uniform im Kleiderschrank hat, holt sie jetzt raus. Die neue Kleiderordnung unterstrich, dass von nun an das Militär das Sagen hat. Der »War On Terror« entfaltete sich daraufhin wie auf Autopilot. Kein Ereignis der Nachkriegszeit hat die zivile politische Kultur des Westens nachhaltiger ruiniert.

Max Dax: Wenn ich an diesen Krieg denke, kommt mir Paul Verhoevens *Starship Troopers* in den Sinn – in seiner Diagnostik ist der Film für mich bis heute einer der gültigsten Zukunftsentwürfe, die Hollywood je hervorgebracht hat. Bizarrerweise wurde der Film, der Militarismus und Faschismus mittels satirischer Überspitzung anprangert, in Deutschland als pro-militaristisch und somit jugendgefährdend indiziert. Tatsächlich waren Verhoevens Rieseninsekten nichts anderes als eine universale Chiffre des Terrors – der Feind, auf den sich alle einigen können. »Unsere Jungs und Mädels« hingegen, die Bodentruppen der Föderation, sind frisch der Highschool entschlüpfte, beklemmend naive Cheerleader-Dumpfbacken, die sich nicht beklagen, dass sie als Kanonenfutter in die Schlacht ziehen.

RD: Im Finale stellen die Soldaten nach unvorstellbarem Kriegshorror durch telepathisches Handauflegen bei einem gefangenen Alienwesen fest: Es hat Angst. Und brechen in Jubel aus. Sieg bedeutet hier: die eigene Angst zu verlieren, indem man sie auf das unvorstellbar Andere überträgt. Der Irak-Kriegseinsatz 2003 wurde »Shock And Awe« getauft. Das benennt nicht bloß eine uralte Kriegstaktik, um die Zivilbevölkerung zu überrumpeln und zu demoralisieren, sondern es ist auch eine psychologische Technik, um die eigene Angst zu der des Gegners zu machen.

MD: Für mich ist der Abschlussball der frisch ausgebildeten Starforce-Kadetten eine Schlüsselszene: Zu den Klängen von David Bowies »I Have Not Been To Oxford Town« wird vor dem ersten Kriegseinsatz noch ein letztes Mal getanzt, gelacht und geküsst. Oxford Town ist hier die Metapher für das ungelebte Leben. Es sind die Erfahrungen, die man nie machen wird. Neulich, auf dem Weg nach Detroit, erlebten wir unseren eigenen *Starship-Troopers*-Moment in La Guardia.

RD: LED-Bänder wiederholten unablässig den Spruch »God bless our troops«, als habe Jenny Holzer diese programmiert. Nur: Es war keine Kunst, es war Ernst. Bei unseren folgenden Gesprächen in Detroit merkte Prof. Michael Stone-Richards an, dass es Teil des amerikanischen Narrativs sei, als Heimat der Freiheit diese selbstverständlich in andere Länder zu exportieren – und zwar mit Gewalt. Nach zwei katastrophalen Kriegen ist dieses Narrativ implodiert. Aber offen über dessen Ende zu sprechen, ist in den USA undenkbar.

MD: Raymond Pettibon stellte 2007 bei Zwirner in New York eine Reihe politischer Bilder aus, die, in Anlehnung an Goyas »Schrecken des Krieges«-Radierungen, den Krieg gegen den Terror thematisieren. Im Gespräch zeigte sich Pettibon entsetzt, dass die amerikanischen Leitmedien – die *New York Times*, die *Washington Post*, der *New Yorker* – den Krieg bedingungslos befürworteten. Ähnlich wie bei Verhoeven »stellte niemand mehr die Frage, *warum* das Ganze eigentlich passiert war«.

RD: Das Erstarken eines *embedded journalism*, der sich inhaltlich erratisch mit der jeweiligen Regierungslinie deckt, ist Symptom einer Systemkrise. Die Durchsuchung und Bespitzelung von Redaktionen, das Aufweichen des Schutzes von Journalisten und Informanten und zahllose weitere Drohgesten sind Teil dieses Phänomens, dessen Kitt die Angst ist: die Angst, die sie haben, und die Angst, die sie denjenigen machen wollen, die ausscheren. Es ist ein Zeichen, dass Edward Snowden in Russland und Julian Assange in der ecuadorianischen Botschaft in London Zuflucht gefunden haben – also bei Gegenspielern des transatlantischen Pakts. Unser System ist nicht nur nicht in der Lage, diese Informanten angemessen zu schützen, im Gegenteil: Es verfolgt sie.

MD: Und gleichzeitig profitieren Journalisten von der größten je vom Menschen verfassten Enzyklopädie, dem Internet, das sich in Millisekunden durchbrowsen lässt. Das erlaubt ein wesentlich komplexeres journalistisches Arbeiten, als dies noch vor wenigen Jahren denkbar gewesen wäre. Es ist befremdlich, dass dieses Weltwissen nicht zur Aufklärung genutzt wird. Stattdessen erleben wir das Abdriften der Massenmedien in die Hysterie, die mit unterkomplexen, emotionalen und parteiischen Darstellungen des Weltgeschehens einhergeht. Was nicht nur zu einer permanenten Reibung zwischen Massenmedien und Internet, sondern auch zu wachsendem Misstrauen führt. Mit dem »Stoppt Putin jetzt«-Titel des *Spiegel* hat die Vertrauenskrise endgültig auch hiesige Qualitätsmedien erreicht.

RD: Die Berichterstattung über den Ukraine-Konflikt ist ja nicht deshalb so bestürzend, weil sie so parteiisch ist, sondern weil man sich nicht einmal mehr die Mühe gibt, schlüssig zu argumentieren. Erst setzt *Der Spiegel* Tote auf dem Cover als Geiseln der Legende ein, »niemand im Westen« zweifele daran, dass Putin am Abschuss der Boeing mit Flugnummer MH17 über der Ukraine schuld sei, und dann wird aus dem zugestandenermaßen versehentlichen Abschuss durch pro-russische Separatisten die Notwendigkeit von Sanktionen gegen Russland hergeleitet. Wenig später liest man auf *Spiegel Online*, wer das Flugzeug abgeschossen habe, sei ja bis dato ungeklärt. So, als sei es der Redaktion plötzlich wie Schuppen von den Augen gefallen, dass ihre Titelgeschichte jeder Grundlage entbehrt.

MD: Ein erwachsener Leser braucht einen erwachsenen Autor, der in der Lage ist, von seinen Interessen, seinen Abneigungen und seinen Vorlieben zu abstrahieren – und dabei von seinem Verleger und der Redaktion den Rücken gestärkt bekommt. Es ist in diesem Sinne auch de facto egal, wem meine jeweiligen Sympathien gelten. Und die Erfahrung zeigt, dass ein aufklärerischer Journalismus, der den Lesern Erkenntnisse zumutet, auch offen begrüßt wird.

EIN ERWACHSENER LESER
BRAUCHT EINEN ERWACHSENEN
AUTOR, DER IN DER LAGE
IST, VON SEINEN INTERESSEN,
SEINEN ABNEIGUNGEN UND
VORLIEBEN ZU ABSTRAHIEREN.

Vorspiel für

Zola Jesus

»Ich möchte nicht länger im Elfenbeinturm spielen«

TEXT & MUSIKAUSWAHL: Dennis Pohl
FOTO: Josie Simonet

Nika Roza Danilova ist verwirrt. Man hatte ihr nicht gesagt, dass kein gewöhnliches Interview zum neuen Zola-Jesus-Album *Taiga* geplant war. Leicht zerzaust sitzt die 25-Jährige in ihrer Seattler Wohnung, über Skype schicken wir ihr YouTube- und Soundcloud-Links, um ein transatlantisches Vorspiel umzusetzen. Nun nimmt sie erst mal einen kräftigen Schluck vom Morgenkaffee und freut sich, dass der erste Song von der schnelleren Sorte ist. Beides scheint seine Wirkung nicht zu verfehlen.

FAD GADGET

»RICKY'S HAND«

VON DER SINGLE *RICKY'S HAND* (1980)

Nika Roza Danilova, Fad Gadget war vor über 30 Jahren der erste Künstler auf Mute Records ...
... und ich bin quasi die Neueste.

Genau, Sie wechselten kürzlich von Sacred Bones zu Mute.
Zuerst muss ich sagen, dass die Hälfte meiner Plattensammlung aus Mute- und die andere Hälfte aus Sacred-Bones-Veröffentlichungen besteht. Von allen Labels, zu denen ich hätte gehen können, fühlte sich Mute am sinnvollsten an. Mute ist ja gewissermaßen der Großvater von Sacred Bones. Ich wollte etwas Neues probieren, und Mute hatte die Integrität, die ich mir von einem Label wünsche. *(lacht)* Ehrlich gesagt ist es noch immer verrückt, daran zu denken, dass ich jetzt auf dem gleichen Label bin wie Cabaret Voltaire und Throbbing Gristle.

Was fehlte ihnen auf Sacred Bones, das sie bei Mute zu finden hoffen?
Ich war seit Beginn meiner Karriere auf dem Label. Wir sind zusammen gewachsen, haben eine Handvoll erster Male zusammen erlebt. Mute hingegen hat bereits diese Geschichte.

Es geht also um eine neue Herausforderung?
Auf jeden Fall. Sacred Bones ist mein Zuhause. Ich wollte losziehen, und neue Dinge entdecken. Die Trennung war aber schwierig. Es war, als würde ich mit jemandem Schluss machen, den ich eigentlich noch liebe.

SUN RA AND HIS ARKESTRA

»DOOR OF THE COSMOS«

VOM ALBUM *SLEEPING BEAUTY* (1979)

Sun Ra, cool! Ich liebe seine Musik.

»Love and life / Interested me so much / That I dared to knock / On the door of cosmos«. Eine bezeichnende Textstelle, oder?
(Lacht) Wissen Sie, an Sun Ra liebe ich, dass man seinem Output anmerkt, was für ein Träumer er war. Er hatte diese Vision, die sich nicht nur auf die Musik beschränkte, sondern auch auf die Dinge ausweitete, die er entdecken wollte. Seine Sicht auf das Leben kannte keine weltlichen Grenzen. Ich fühle mich manchmal so ähnlich.

Haben Sie deshalb Philosophie studiert?
Schon als Kind wollte ich mehr über die Dinge wissen. Wenn mir jemand etwas erzählte, habe ich stets mit Nachfragen genervt. Ich werde wahnsinnig, wenn ich die Erklärung hinter Begebenheiten nicht kenne. Vor allem, wenn es um die Menschheit und meine eigene Existenz geht. Daher begann ich mich für Philosophie zu interessieren. Aus pragmatischen Gründen.

In welcher Philosophie fanden Sie die besten Antworten?
Darüber habe ich gestern noch nachgedacht. Um mich anzusprechen, sollte ein Philosoph weder gläubig noch Agnostiker sein, sondern Atheist. Mich interessieren die Fragen des weltlichen Lebens. Spiritualität war bisher eher zweitrangig. Also sind mir Leute wie Nietzsche und Schopenhauer am nächsten.

Wo wir gerade von Spiritualität reden: Trotz all seiner Macken versprühte Sun Ras Musik stets eine Art erhebende Beseeltheit. Man könnte das auch Ihrer Musik nachsagen.
(überlegt lange) Ein bisschen vielleicht. Ich weiß ehrlich gesagt gar nicht, ob ich eine spirituelle Person bin. Ich glaube schon, dass es mehr in der Welt geben muss, als wir wahrnehmen können. Zumindest lassen sich solche Fragen aus spiritueller Sicht leichter beantworten. Mich interessieren die Gedankengänge daran. Womöglich spiegelt sich das in der Musik wieder. Religiös bin ich jedenfalls absolut nicht. War Sun Ra wohl auch nicht. *(lacht)*

SWANS

»LOVE WILL SAVE YOU«

VOM ALBUM *WHITE LIGHT FROM THE MOUTH OF INFINITY* (1991)

Aha, ein weiterer Teil des Mute-Erbes! *(lacht)* Ich höre jedoch eher die früheren Swans. Ich mag, wie sadistisch und bisweilen masochistisch ihre Musik ist. Ich stehe ohnehin auf diese ganze Ära progressiver No-Wave-Bands. Ihr Sound war in einer Weise konfrontativ, wie es Punk beispielsweise nie war. Existenzieller.

Eben sagten Sie, dass Sie sich mit Atheismus identifizieren. Glauben Sie denn an etwas Weltliches?
Nun ja, ich bin verheiratet, also ...

Sie glauben also an die Liebe?
Moment, darüber muss ich kurz nachdenken. Ich will hier nicht meine Ehe aufs Spiel setzen. *(lacht)* Ich sage es mal so: zum Teil. Ich habe nie erwartet, jemanden zu finden, mit dem ich mein Leben

verbringen möchte. Ich hatte mich mit der Idee angefreundet, allein alt zu werden. Als ich jedoch meinen jetzigen Mann traf, stellte ich fest, dass das Leben so viel facettenreicher und bunter sein kann, wenn man jemanden an seiner Seite hat. Das zeigte mir eine andere Perspektive, wofür ich sehr dankbar bin. Eine ganze Weile war ich jedoch für vollkommene Einsamkeit.

Veränderte dieses Erlebnis Ihr Schreiben?
Bis zu einem gewissen Punkt bestimmt. Ich schrieb *Stridulum II*, als ich meinen Mann kennenlernte. Damals war mein Leben voller Emotionen, das hört man. Aber ganz ehrlich: Es ist schwer für mich, so etwas festzustellen. Dafür bin ich zu nah dran. Es gibt jedoch sicher eine Verbindung.

GAETANO DONIZETTI
»WAHNSINNSARIE (IL DOLCE SUONO)«
AUS DER OPER *LUCIA DI LAMMERMOOR* (1835)

Ach ja, die Oper. Ich habe die Arie nie selbst gesungen, kenne sie aber gut. Wirklich intensiver Stoff.

Sie interessierten sich früh für die Oper. Wie kam es dazu?
Mit sieben oder acht ging das los. Dabei ging es nicht um die Oper als Ganzes, sondern um den Gesang, der mich faszinierte. Ich wollte auch auf diese Art singen können, daher nervte ich meine Eltern, bis ich Unterricht bekam. Erst dadurch verliebte ich mich in die Oper an sich. Später bekam ich dann ziemliche Probleme mit der Oper, weil mich mein Perfektionismus daran hinderte, selbst Musik zu schreiben. Ich versuchte also alles, was ich in der Ausbildung gelernt hatte, zu vergessen. Erst kürzlich habe ich wieder begonnen, mit meinem alten Lehrer zu arbeiten.

Diese Arie ist auch ein gutes Beispiel für die Rezeption der Oper in der Popkultur. Über die Jahre hat man sie immer wieder in Filmen eingesetzt, wenn man ein wenig Drama brauchte. In *Departed* ist sie der Klingelton einer Figur.
Die Oper hat einen schwierigen Stand in der Popkultur und wird meistens völlig falsch dargestellt. Eine fette Sängerin, viele Hörner, alles total übertrieben. Auf der anderen Seite muss sich die Oper das auch selbst zuschreiben, da sie nicht mit der Zeit geht. Sogar das Mikrofon gilt noch als Fremdkörper! Wenn ich mit Freunden aus diesem Umfeld rede, geht es oft darum, dass man sich auf eine Welt einstellen muss, in der die Oper nicht mehr existiert. Aber was heißt das? Sie sollte so wichtig sein wie früher. Ist sie aber nicht.

Aber wieso sollte sie relevant bleiben, wenn sie sich nicht aus ihrer eigenen Verkrustung lösen will?
Für mich persönlich wegen der einzigartigen Form des Gesangs. Das Level an Können einer Opernsängerin gibt es in keiner anderen Disziplin. Es wäre furchtbar, das zu verlieren. Es ist einfach so kraftvoll. Man könnte die Augen schließen und wüsste, worum es gerade geht. Und muss nicht einmal ein Wort verstehen, denn ich kann kein Italienisch. *(lacht)*

JOZEF VAN WISSEM & SQÜRL
»THE TASTE OF BLOOD«
VOM SOUNDTRACK ZU *ONLY LOVERS LEFT ALIVE* (2013)

Oh, Jozef und Jim *(Jarmusch)*. Das ist wundervoll.

Wie war es eigentlich, mit den beiden zu arbeiten?
Ich arbeitete allein an dem Soundtrack, während ich das neue Album schrieb. Aber die Möglichkeit, später in London und Berlin Zeit mit Jozef und Jim verbringen zu können, war unglaublich. Beide sind beeindruckend passionierte Künstler, und gleichzeitig wahnsinnig süß. *(lacht)* Es war wirklich eine Ehre, ein Teil dieses Films zu sein. Er ist fantastisch geworden!

Sie schreiben nebenbei eine Filmkolumne für das Magazin *Self-Titled*. Dort findet sich ein Artikel mit dem Titel »The Art Of Being Tilda Swindon«. Was fasziniert Sie an ihr?
Wo soll ich bei Tilda anfangen? Sie ist derzeit einer der wichtigsten Menschen auf der Welt.

Das ist ein Statement. Wieso?
Na ja, sagen wir, eine der wichtigsten Künstlerinnen. *(lacht)* Zunächst einmal ist ihr Spiel überwältigend. Sie kann sich in jede Person verwandeln, die sie sein möchte, und wählt ihre Rollen sehr bewusst aus. Und natürlich ist sie als Frau einfach total *badass*. Ich habe großen Respekt vor jemandem, der genau weiß, was er will, und dabei kompromisslos ist. Sie ist einzigartig im besten Sinne des Wortes.

Inspiriert sie Sie damit als Künstlerin?
Um ehrlich zu sein, mehr als Frau. Sie bringt ihre Androgynität bewusst zum Ausdruck. Sie muss nicht feminin handeln, um feminin zu sein. Das schätze ich sehr. In Amerika haben so viele Frauen Angst davor, androgyn zu wirken. Dann kommt Tilda um die Ecke und ist einfach nur sie selbst und darin großartig. Sie ist eine Ikone für mich.

BALALAIKA ENSEMBLE WOLGA
»CROSSING THE STEPPE OF SIBERIA«
VON DER COMPILATION *OLD MOTHER RUSSIA* (2011)

(lacht) Ich höre tatsächlich oft die Balalaika. Meine Familie kommt ursprünglich aus der ukrainischen Steppe. Sie ist sehr amerikanisch, aber komischerweise bewahrten sie sich immer eine unterschwellige Andersartigkeit. Wir sind keine Amerikaner durch und durch.

Hat der Titel Ihres neuen Albums *Taiga* etwas damit zu tun? Was bedeutet das Wort für Sie?
Ich denke dabei an die Geschichte meiner Familie, wie meine Verwandten in die USA gekommen sind und dort an verschiedenen Orten gewohnt haben, die eigentlich genau so waren wie ihre Heimat in der Ukraine. Nämlich mitten im weiten Land und umgeben von natürlichen Ressourcen. Dieses Gefühl, von Unmengen Natur umgeben zu sein, inspiriert mich. Dein eigenes Schicksal in die Hand zu nehmen und ein selbstbestimmtes Leben zu führen. Das bedeutet *Taiga* für mich.

Welche Beziehung haben Sie heute zur Ukraine? Verfolgen Sie die politische Situation?
Ja, und es ist nicht einfach. Meine Familie lebte dort, als das Land zur Sowjetunion gehörte und als es zur Ukraine wurde. Daher fühle ich mich nach wie vor mit dem Ort verbunden. Aber um ehrlich zu sein, ich bin keine politische Person und äußere mich nur ungern zu so etwas. Ich müsste vor Ort sein, um wirklich zu verstehen, was dort passiert. Aber sagen wir es so: Es ist eine sehr unschöne Situation, und ich sehe sie nicht gerne mit an.

COCTEAU TWINS

»HEAVEN OR LAS VEGAS«

VOM ALBUM *HEAVEN OR LAS VEGAS* (1990)

Ich liebe dieses Album über alles, es ist mit Abstand mein liebstes von den Cocteau Twins. Ich habe es gestern noch im Flugzeug gehört und mich dabei gefragt, was mich eigentlich so sehr an diese Musik bindet. Ich glaube, es ist die Mischung aus den Gesangsharmonien und diesem Gitarrensound, die so berauschend wirkt.

Sie schlagen gerade einen ähnlichen Weg ein wie die Cocteau Twins ihrerzeit. Von sehr düsterer Musik zu ätherischem Pop.
Es gibt doch auch nur eine Richtung, in die man sich als Musiker bewegen kann, wenn man sich weiterentwickeln möchte. Wenn du Beyoncé bist, musst du düsterer werden. In meinem Fall eben leichter. Die andere Option wäre die Stagnation, und die ist pures Gift für jede Kunst.

ZOLA JESUS

»DANGEROUS DAYS«

VOM ALBUM *TAIGA* (2014)

Ihr neues Album ist: anders.
Aber eigentlich immer noch dasselbe! Schauen sie, es ist ein Song über einen paranoiden Verschwörungstheoretiker, der Angst davor hat, der Welt zu vertrauen. Für mich hat es sich wie ein fließender Übergang angefühlt.

Zumindest klanglich ist der Song im Vergleich zu Ihrem früheren Material geradliniger Mainstream-Pop.
Natürlich, aber das war doch das Ziel! *(lacht)* Diesen Song habe ich übrigens schon 2011 für *Conatus* geschrieben und ihn wieder rausgeworfen. Meine Freunde haben dann immer wieder danach gefragt. Und wäre es nicht eine Schande, nichts Neues zu probieren? Nicht in Bereiche zu gehen, die einen einschüchtern? Gerade die Mainstream-Welt hat immer sehr befremdlich auf mich gewirkt. Einen Song zu schreiben, der sich bei Mainstream-Elementen bedient, war mein Versuch, in etwas vorzudringen, das mich beängstigt.

Vor einigen Monaten sagten Sie in einem Interview, dass Sie gerne einmal an der Spitze der Billboard-Charts stünden.
Reden wir Klartext. Wie *fucking weird* wäre es eigentlich, wenn Zola Jesus in den USA auf Nummer 1 käme? Es wäre ein Witz. Wenn die Leute mich so etwas sagen hören, denken sie gleich, dass ich nun meine Seele verkaufe und einen Song für die nächstbeste Erdölfirma schreibe. Das ist nicht der Fall, da kann ich Sie beruhigen. Es würde das ganze System ad absurdum führen, wenn jemand wie ich die Spitze der Charts stürmt. Das wäre verdammt cool. Ich bin weder auf einem Majorlabel, noch spiele ich nach den Regeln. Eigentlich habe ich keine Chance. Doch das macht mich nur noch neugieriger, herauszufinden nach welchen Mechanismen das Spiel in dieser Welt läuft. Die Leute, die diese Platten kaufen, haben keine Ahnung, was SPEX oder *Pitchfork* ist. Sie wissen lediglich, was sie mögen und was nicht. Irgendwie fasziniert mich das.

Also hat Ihre Neugier ein zugänglicheres Album hervorgebracht, das potenziell auch diese Menschen erreichen könnte?
Ich denke ja, dass auch meine anderen Alben zugänglich waren. Natürlich wäre ein Platz in den Charts nur ein Kalauer. Aber Leute zu erreichen, die vom Noise einer Lo-fi-Produktion befremdet wären, ist eine andere Sache. Ich habe viel Zeit im Underground-Kosmos verbracht, und irgendwann beginnt man, nur noch Musik für sich und seine eigenen Leute zu machen. Dabei finde ich es viel spannender, Musik für die Welt zu machen. Das ist emotionaler, und Emotionen waren immer mein musikalisches Ziel. Ich möchte nicht länger im Elfenbeinturm spielen.

NICKI MINAJ

»ANACONDA«

VOM ALBUM *THE PINKPRINT* (2014)

Oha, dieser scheiß Song mit seinem scheiß Video. Ist doch eigentlich ein Softporno, oder?

Ja, aber ist dieses übersexualisierte Image nicht genau das, was man heute braucht, wenn man es als weibliche Künstlerin an die Spitze der Charts schaffen möchte?
Wenn man einmal nur über den Zustand der Musik redet, zeigt es einfach, dass wir in einer ziemlich beschissenen Zeit leben. Anscheinend verkauft sich Musik nicht mehr durch sich selbst, sondern nur, wenn man einen nackten Körper dranhängt. Aber man sieht das ja heute überall. Redet man über die Rolle der Frau, fühlt sich der Gedanke, die eigene Sexualität zu nutzen, um mehr Macht zu bekommen, einfach nur korrupt an.

Ihr Image hingegen ist sehr androgyn.
Ja, meine Musik ist asexuell. *(lacht)* Sex ist nicht Teil des Pakets, und das ist auch gut so. Ich finde nicht, dass Sexualität so omnipräsent sein sollte. Es gibt so viel besorgniserregenden Scheiß auf dieser Welt, dass Sex das geringste meiner Probleme ist. Das ist ein Instinkt, den habe ich in mir, das läuft schon. Ich kümmere mich lieber darum, dass wir in einem Polizeistaat leben, der unsere Informationen kontrolliert und unsere Freiheiten immer weiter beschneidet. Nicht darum, dass jemand Anakondas fickt.

ZOLA JESUS
TAIGA
MUTE / ROUGH TRADE

POP KULTUR

»Was hätte ich machen sollen? Würden sie etwa Nein zu Paul McCartney sagen?«

Edward Sexton

68 Film: Christian Petzold 74 Bilder, die die Welt bewegten
78 Kunst: Kim Gordon / *Ordinary Freaks* 82 Florine Stettheimer
86 Literatur: Import und Adaption – Übersetzung als Kulturtechnik im Wandel der Zeit 92 Modegespräch: Edward Sexton

CHRISTIAN PETZOLD

Seit Christian Petzold in *Die innere Sicherheit* die Nachwehen der RAF thematisierte, spürt er in seinen intimen Geschichten beharrlich dem deutschen Lebensgefühl nach und taucht dabei zunehmend tiefer in die Vergangenheit ein. Zuletzt lotete der Autorenfilmer in *Barbara* die DDR der Achtzigerjahre aus, nun wendet er sich mit *Phoenix* dem großen deutschen Trauma der Nachkriegsjahre zu. Einmal mehr ist ihm damit ein Film über deutsche Gespenster gelungen, der so unerbittlich wie zärtlich ist, so durchdringend wie luftig. SPEX sprach mit Petzold am Vortag der Beerdigung seines kreativen Partners und Freundes Harun Farocki, der am 30. Juli völlig unerwartet gestorben war.

»Das Unmögliche ist das Ziel aller Kinohelden«

TEXT: Anke Sterneborg FOTOS: Christian Werner

Herr Petzold, nachdem Ihre Filme lange Zeit sehr gegenwärtig waren, wagen Sie sich inzwischen immer tiefer in die Vergangenheit vor, nach den DDR-Zeiten in *Barbara* zeigen Sie in *Phoenix* nun das Deutschland unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg. Wohin wird das noch führen?
Ich werde einen Film machen, der noch weiter zurückgeht, eine Anna-Seghers-Verfilmung, die in den Vierzigerjahren spielt. Doch bevor ich das in zweieinhalb Jahren drehen werde, muss ich unbedingt noch einen Film machen, der absolut in der Gegenwart spielt, nach der ich mich jetzt richtig sehne. Diese Monate mit Kostümen und Kulissen sind sehr anstrengend. Historie zu rekonstruieren, um sie zu vergegenwärtigen, macht ungeheuer viel Arbeit. Als ich mit *Die innere Sicherheit* in Venedig war, waren viele Leute der Meinung, der Film spiele 1978. Das Publikum sah diese Gespenster der Siebzigerjahre, die da umherziehen und einen Ort suchen, als Gespenster aus der Vergangenheit und hat darum den ganzen Film als gespenstisch vergangen wahrgenommen. Daraus entstand die Idee, dass auch der umgekehrte Weg interessant wäre, nämlich meine eigenen Gespenster der Gegenwart, die man zugespitzt auch Traumata nennen könnte, zu konfrontieren. Hier gehe ich also mit meinen gegenwärtigen Gefühlen, mit meiner eigenen Verpflichtung und Schuld, auch mit meinem Interesse und meiner Neugier in die Vergangenheit.

Wobei Ihre Herangehensweise an die Historie ohnehin sehr subtil ist, so ähnlich, wie Sie auch an den Schauplätzen Ihrer Filme jegliche Landmarken vermeiden.
Vor allem Redakteure und Produzenten haben immer das Gefühl, in historischen Geschichten Verkehrszeichen setzen zu müssen, damit man weiß, wo man ist: Hakenkreuze oder im Fall von *Barbara* ein Honecker-Porträt an der Wand. Das widerstrebt mir. Als ich William Faulkners *Schall und Wahn* gelesen habe, in dem es überhaupt keine derartigen Erklärungen gibt, dachte ich: Genau so muss Kino sein! Da sprechen die Leute einfach miteinander, und im Laufe der Lektüre zieht man Schlüsse, wer mit wem in welchem Verhältnis steht und wo

das ist. Da wird nicht am Anfang erst mal alles erklärt: Wo sind wir? Was für einen Beruf hat er? Als würden die Figuren ihre Einkommensteuererklärung abgeben, als könnte sich eine Geschichte erst dann entwickeln, wenn das alles erklärt ist. Im amerikanischen Kino der Vierziger oder bei Fassbinder ist das anders. Da fehlen alle Erklärungen und Gebrauchsanweisungen, die Leute sind einfach nur da, in ihrer physischen Präsenz, in ihrem Lebensraum, der ihnen nicht nur als Kulisse hingestellt wurde. Ein Kellerraum mit drei zerschlagenen Fenstern, durch die Sonnenlicht und Mondlicht scheinen, Geräusche und Gerüche, mit denen das wirkliche Leben eindringt. Es war mir wichtig, dass das kein Kulissenraum ist, in dem von oben eine Stimme zu hören ist: »Lebensmittelkarten heute …« Keine Bühnenkammer, in der sich die Schauspieler dann unweigerlich bühnenhaft bewegen.

In *Phoenix* destillieren Sie zum ersten Mal eine Zeit, die Sie persönlich nicht erlebt haben. Wie kann man sich diese fremde Geschichte vertraut machen?
Bevor man irgendetwas erzählen kann, muss man etwas erfahren, gesehen, erfühlt haben. Auch wenn ich diese Zeit nicht sinnlich erlebt habe, ist sie doch in Schichten von Erinnerung und Verdrängung vorhanden. Es gab etwa acht Filme, die uns bei den Dreharbeiten begleitet haben, wie Rossellinis *Deutschland im Jahre Null*, *Der Verlorene* von Peter Lorre, *Entscheidung vor Morgengrauen* von Anatole Litvak, aber hauptsächlich waren es Lektüren wie die gebrochenen Erinnerungen der Überlebenden, die Zeugnisse der Shoah Foundation, Zeugenaussagen aus den Frankfurter Auschwitzprozessen. All das half mir, Geschichte nachzuempfinden, das war die Energie, aus der sich das gespeist hat. Das habe ich auch mit dem Team geteilt, mit den Kostümbildnern, Maskenbildnern, Ausstattern. Es war immer klar: Wir müssen das anders filmen als diesen deutschen Zweiteiler-Historienquatsch.

Von den Brüchen in den Lebensgeschichten Ihrer Figuren sind Sie im Laufe der Jahre immer stärker zu den Bruchlinien der deutschen Geschichte gekommen.
Um ein bisschen Ordnung in mein Leben zu bekommen, hatte ich die Filme in Kapitel eingeteilt. Da gab es zunächst eine Gespenstertrilogie, obwohl eigentlich all meine Filme Gespensterfilme sind. Das zweite Thema war die Liebe in Unterdrückungssystemen, weil die Liebe ja immer so viel aushalten muss. Wenn heute ein Drehbuch zum Fernsehen geht, muss darin zumindest eine Liebesgeschichte vorkommen, auf deren zarten Schultern dann eine ganze Menge lastet. Die Liebesgeschichte muss immer den Verhältnissen trotzen, wie bei *Romeo und Julia*. Doch im Grunde ist die Liebe das, was als erstes stirbt. Mich interessiert im Kino immer der Prozess und nicht der Zustand, das Werden und wie sich etwas zersetzt oder sich gegen die Zersetzung wehrt. Das wollte ich bei einem Liebespaar untersuchen, in *Barbara* war das die DDR, auch *Jerichow* gehört eigentlich dazu, mit dem Neoliberalismus, der die ehemalige DDR okkupiert hat. Und dann kam ich zu *Phoenix*, in dem die Liebe schon zerstört ist, und die Frage ist, ob sie sich wiederfinden, rekonstruieren lässt. Es ist unmöglich, aber das Unmögliche ist ja das Ziel aller Kinohelden. Das Mögliche findet um 20:15 im Fernsehen statt, das Unmögliche lebt im Kino.

Warum untersuchen Sie so beharrlich dieses Lebensgefühl Deutschland, für das man sich als Deutscher gerne auch mal schämt?
Das hat sicher mit meiner Kleinstadtjugend zu tun und damit, dass man sich hier nicht zuhause fühlt. Wir sind von Heimatbildern umgeben, es wird dauernd erzählt, wie schön das alles ist: Die dritten Programme versammeln in ihrer Jämmerlichkeit die 15 schönsten Brücken Nordrhein-Westfalens, und dann fährt man durch diesen zersiedelten Mist zwischen Opladen und Leichlingen und denkt sich: Wie schrecklich! Zugleich fühle ich mich hier aber auch wohl, ich höre die Sprache gerne, lese sie gerne. Ich stand vor der Alternative, einen Film in Los Angeles zu drehen, einen gegenwärtigen Film über den Tod einer deutschen Schauspielerin. Doch dann meinte Harun (Farocki): »Aber nein, das hier ist doch unser Thema!« Und es stimmt, ich lebe hier, das will ich sehen und begreifen!

Würde es Sie denn reizen, dieses Land filmisch zu verlassen?
Ganz ehrlich: Nein! Das kann ich mir überhaupt nicht vorstellen. Das Tolle am Kino ist, dass es global ist, aber nicht globalisiert. Sicher, es gibt den globalisierten Festivalfilm, in dem es überall dasselbe Problem gibt: Jemand pflanzt im Gazastreifen einen Zitronenbaum, dann lernt er einen Palästinenser kennen, der das auch toll findet, das könnte man überall erzählen, in der Ukraine, in Marokko oder auch in Südamerika, wo dann eben ein Indianer etwas pflanzt und auf einen Goldschürfer trifft, den er eigentlich töten will. Diese globalisierten Geschichten hasse ich wie die Pest. Dazu gehört auch die Gruppe der apokalyptischen Filme, die fast identisch von einer Gruppe erzählen, die überleben will, und man weiß nach drei Minuten, wer sterben wird. Aber es gibt auch ein internationales Kino. Renoir hat das sehr schön beschrieben: Wenn sich ein französischer Schreiner und ein amerikanischer Schreiner treffen, dann reden sie über Holz und über Techniken der Holzbearbeitung. Diese Art von Kino mag ich gerne. Wenn ich einen dänischen oder argentinischen oder thailändischen Film sehe, dann sehe ich völlig fremde Filme, und trotzdem sind sie mir nah. Deswegen habe ich mich entschieden: Ich bleibe hier. Natürlich sehen Fremde manchmal mehr als die Einheimischen mit ihren ritualisierten Blicken. Aber ich finde, man muss etwas sehen und erkennen, bevor man seine Stimme erheben kann.

»Das Mögliche findet um 20:15 im Fernsehen statt, das Unmögliche lebt im Kino.«

Auffällig ist, dass die meisten Ihrer Filme wahlweise Ortsnamen oder Namen tragen.
Das finde ich toll, auch wenn das leicht langweilig anmutet. Es gibt tolle Filmtitel, zum Beispiel bei Fassbinder oder auch *Eyes Wide Shut*. Aber ich gehe doch niemals wegen eines guten Titels ins Kino! Ich gehe ins Kino, wenn ein Film *Lucy* heißt oder *Frances Ha* oder *Lulu*, das sind Namen, die etwas bezeichnen, aber noch nichts bedeuten. Deswegen finde ich Titel wie *Wolfsburg* oder *Yella* so gut. *Die innere Sicherheit* war eine Ausnahme, weil sich die Bundesrepublik da selbst

»Es gefällt mir, wenn Erzählungen und Wirklichkeit kompliziert werden.«

so ein tolles Wort erschaffen hat, im Versuch, komplexe Situationen in den Aktenschrank zu legen. Alexander Kluge hat das sehr schön formuliert: Sobald man das Wort immer näher anschaut, blickt es immer ferner zurück. Mit *Phoenix* war ich zunächst auch gar nicht ganz zufrieden, der Titel ergab sich, als ich bei den Dreharbeiten die rote Schrift über dem Eingang des Clubs sah, der im Film wie ein Schoß anmutet, aus dem das neue Deutschland geboren wird oder in dem sich vielleicht auch der Rest des Deutschlands von 1933 noch einmal wie in einem Totentanz feiert. Das erschien mir dann als ein guter Titel, auch wenn er ein bisschen falsch ist, weil es nicht die Hauptfigur Nelly ist, die der Asche entsteigt, sondern Deutschland, das sich neu erfindet und das Nelly nicht braucht.

Sie haben mit vielen Schauspielern mehrmals gearbeitet, aber nur mit Nina Hoss sechs Mal: Was zeichnet eine Schauspielerin aus, die zur Muse, zum Medium wird?

Sie hat das Medium genannt, als bei der Berlinale jemand fragte, ob sie meine Muse sei. Für mich ist Muse immer österreichisch und halb nackt. Die Muse versammelt die Blicke des Mannes. Bei den Dreharbeiten zu *Phoenix* war ich ziemlich schockiert, als mir bewusst wurde, was dieser Johnny in dieser Druckkammer, in diesem Frankenstein-Labor mit dieser Frau macht: Ist das nicht auch Regie? Was erzählt das über das Verhältnis zwischen dem männlichen Blick und dem weiblichen Körper, über die Wiederherstellung eines geschundenen Körpers? Er will sie wieder weiß und göttlich machen und damit zum Tauschwert,

er will ja Geld mit ihr verdienen. Diese Metapher ging mir echt zu nah, das wollte ich nicht. Der Unterschied zu den anderen Schauspielern? Mit Nina Hoss habe ich sechs Filme gemacht, weil sie schon eine Muse ist, aber eine Muse, die aus der Projektionsfläche heraus und auf einen zu tritt, und da bekommt man Schiss. Sie ist eine Muse, die den Blick erwidert und nicht nur Projektion ist. Das gefällt mir.

Was trennt so eine intensive Zusammenarbeit noch von einer Liebesbeziehung?
In Cannes liefen mal David Lynch und Isabella Rossellini zusammen über den roten Teppich, sie küssten sich zum ersten Mal in der Öffentlichkeit, und da wusste ich sofort, die sind nicht mehr lange zusammen. Ich glaube, man kann nur arbeiten, wenn man das nicht zulässt, sonst ist es so ähnlich wie die hübsche Englischlehrerin, die ein Verhältnis mit dem siebzehnjährigen vollbärtigen Oberstufenschüler anfängt. Das ist eine Grenze, die man nicht überschreiten darf, finde ich.

Deren Überschreitung dem Kino aber einige wunderbare Liebesgeschichten geschenkt hat, zum Beispiel Godard und Anna Karina.
Das waren drei Filme, und heute erzählt sie in Interviews, wie ausgebeutet sie sich fühlte. Glücklich würde ich das nicht nennen. Manche können das womöglich, vielleicht gibt es auch Produktionsverhältnisse, in denen das funktioniert, so wie im Hollywood-Studiosystem. Die Journalistin Julie Burchill sagte mal, dass der Unterschied zwischen einer Schauspielerin in den Vierzigern und einer Schauspielerin in den Neunzigern ist, dass sie in den Vierzigern blasen musste, um die Hauptrolle zu bekommen. Aber sobald sie die hatte, musste sie nie mehr blasen. Heute heiratet die Schauspielerin den Regisseur und bläst bis an ihr Lebensende. Das trifft es ganz gut in meinen Augen. Ich bin total begeistert von Nina, weil der Reichtum und die Komplexität ihrer Figuren weit über das hinausgeht, was man sich im Drehbuch erträumen kann. Ich möchte diese Begeisterung nicht beflecken.

Im Grunde sind all Ihre Filme Dokumentationen über Deutschland. Doch wenn Sie einmal tatsächlich eine Dokumentation wagen, über ein Mädchen, das ein Tattoostudio im Osten eröffnet, betrachten Sie das als gescheitert: Warum? Worin liegt der Unterschied?
Das ist schwer zu fassen. Die Trennung zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm ist ohnehin obsolet. Ich glaube, dass ich mich verliere, wenn ich einen Dokumentarfilm mache, weil ich im Wirklichen umhertreibe, im Grunde wie ein Forscher auf Expeditionsreise. Schon in der Schule gab es immer zwei verschiedene Gruppen, die einen spielten Expedition zu den Quellen des Nils, die anderen waren Träumer, die von der Autobahnbrücke spuckten und Lieder sangen. Ich gehörte zur zweiten Gruppe, ich wollte zu Hause bleiben und mich wegträumen und nicht unbedingt mit Zelt und Lagerfeuer aufbrechen. Genau das gehört aber zum Dokumentarfilm: Man muss aufbrechen.

Heißt das, die Fiktionen aus Literatur und Film geben den Momenten Halt, die sie in der Wirklichkeit finden? Etwa einen Mann, der im Krankenhaus einer Frau begegnet, Phantombilder von verschwundenen Kindern, Kreuze am Rand der Landstraßen?
Sie geben Halt, aber während man noch ordnet, fängt ja glücklicherweise hinten schon wieder die neue Unordnung an. Das gefällt mir an gutem Kino: diese komplizierten Ordnungen, die Geschichten, Erzählungen oder Mythen herstellen. Während man den Mythos noch demaskiert, kommt er schon wieder durch die Hintertür zurück. Es gefällt mir, wenn Erzählungen und Wirklichkeit kompliziert werden.

Das erklärt auch, dass Sie das Kino einerseits als Traummaschine bezeichnen und sich andererseits gegen jegliche Illusions- und Überwältigungsmechanismen sperren.
Als ich *Holy Motors* von Leos Carax sah, wurde mir klar, dass ich gerade die Illusion liebe, ebenso wie Filmmusik und Tricks. Ich mag es nur nicht, wenn sie reiner Tauschwert werden. Ich mag es dagegen, wenn sie das Symbolische verlassen und sich am Rande des Irrsinns bewegen, so wie bei Ray Harryhausens Skelettkämpfen in *Sindbads siebente Reise* oder in *Chihiros Reise ins Zauberland* von Miyazaki.

Oberflächlich betrachtet könnte man Ihre Filme leicht für spröde halten: Wo kommt für Sie die Magie des Kinos ins Spiel?
Die ist ungeheuer reichhaltig, manchmal besteht sie in einer Nahaufnahme, manchmal sogar nur in einem Gegenstand, doch sie kommt nie aus einem Bild, sondern immer aus einer ganzen Sequenz. Beim Filmemachen ist meine erste Frage immer: Wie komme ich in diese Geschichte rein, wer erzählt sie eigentlich? Für mich als Zuschauer besteht die größte Magie darin, das noch nicht zu wissen. Wenn bei Douglas Sirk ein Auto im Abendlicht durch ein Ölfeld rast, derselbe Sportwagen vor einer Bar hält, ein Mann herausstürzt und Whiskey will – das ist schon magisch. Man weiß noch nichts, und trotzdem sieht man schon etwas, man kann es noch nicht einordnen. Ich liebe Filmmusik an Stellen, an denen die Sprache versagt, an denen sie nicht einfach nur das Bild unterstützt.

Woher kommt diese Faszination für die sperrigen, widerspenstigen Helden, die ja bei Ihnen vor allem Heldinnen sind?
Dass es fast immer Frauen sind, hat bei *Die innere Sicherheit* angefangen. Da wollte ich eigentlich von einem Jungen erzählen, weil es naheliegender schien, über einen Sohn zu schreiben. Doch dann sagte Harun: »Versuch's mal mit einer Frau, das wird hier zu Vater-Sohn-fixiert.« Zumal wir beide auch so ein bisschen in dieser Konstellation schreiben, das führt zu einer Übertragung, als würde der Sohn den Staffelstab der Eltern übernehmen für den Kampf gegen das System. Also haben wir entschieden, ein Mädchen zu nehmen, das war so fremd, so gar nicht meine Erfahrungswelt, es war etwas, zu dem ich mich selbst erst in Beziehung setzen musste, als Erzähler, als Autor und als Regisseur. Da hat das angefangen, und dann habe ich in Nina

»Man fährt durch diesen zersiedelten Mist zwischen Opladen und Leichlingen und denkt sich: wie schrecklich!«

Hoss und Barbara Auer störrische Frauen gefunden, die nicht nur als Figuren störrisch waren, sondern sich auch störrisch der Regie entziehen. Man probt etwas, und dann läuft die Kamera, und die machen etwas ganz anderes, das viel genauer trifft, was im Drehbuch steht.

Das ist allerdings eher eine Erklärung für die vielen weiblichen Figuren, aber nicht dafür, warum sie so sperrig sind.

Das hat vielleicht ganz biografisch mit der Reihenhaussiedlung zu tun, in der ich aufgewachsen bin: Da sind die ganzen Frauen abgehauen. Die Männer haben sich dann eine neue Frau besorgt, die den Garten jätet, und Leute, die im Auto vorbeifahren, denken sich: »Hier leben aber glückliche Menschen!« Aber da sind eine Menge Frauen im Alter zwischen 25 und 35 abgehauen.

Warum ist dieses Deutschland bei Ihnen so menschenleer?

Einerseits hat das mit den fehlenden Produktionsmitteln zu tun. Aber wenn man in einem vollen Lokal ist, umgeben von Geräuschen und Gesprächen, und man verliebt sich oder man erfährt etwas Schreckliches, dann bildet sich eine akustische Blase um einen herum. Die Orte sind also nicht leer, sie entsprechen dem Zustand der Protagonisten. Selbst in den Massenszenen in *Phoenix* mit zum Teil 400 Leuten, einer zweiten Regie, Walkie-Talkies und Megafonen muss man versuchen, diese Blase zu erzeugen.

Erinnern Sie sich noch an die erste, bewusste Kinoerfahrung Ihres Lebens?

Das Erste, das ich vom Kino weiß, ist der Schaukasten mit Fotos aus dem Film *Liane, das Mädchen aus dem Urwald*. Die war halbnackt mit blonden Haaren und wurde von Kannibalen gebraten. Diese Standfotos, die im Kino in der Kleinstadt hingen, waren eine Verheißung. Ich dachte, wenn ich da reingehe, eröffnet sich hinter den Türen eine Welt der Erotik, des Verbotenen, des Urwalds. Später, als ich zwölf war, habe ich im Kino unter dem Hallenbad in der Kleinstadt *Wenn die Gondeln Trauer tragen* gesehen. Das hat mich ganz schwer geprägt.

PHOENIX
DEUTSCHLAND 2014
REGIE: CHRISTIAN PETZOLD
MIT NINA HOSS, RONALD ZEHRFELD, NINA KUNZENDORF U. A.

JETZT ALS DVD, BLU-RAY UND VOD

BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN:

Abends in Rom auf der Straße. Ein Mann schaut zufällig durch die Glasfassade einer Skulpturengalerie. Er sieht eine Frau im weißen Hosenanzug, eine schwarz gekleidete Gestalt, ein Messer blitzt auf, die Frau fällt blutend hin, die Arme dem Passanten entgegengestreckt, der auf die Galerie zuläuft und dabei fast von einem vorbeifahrenden Auto erfasst wird. Er kann ihr nicht helfen: Die Glastür ist verschlossen. Die Frau kriecht in Richtung Tür, hinterlässt eine Blutspur zwischen den Skulpturen, reckt die Hände. Hinter dem Mann, der verzweifelt hin und her läuft, schließt sich eine zweite Glastür, er ist im transparenten Eingangsbereich der Galerie gefangen. In diesem schalldichten Raum wirkt er mit seinen händeringenden Zurufen an die Frau und an einen weiteren begriffsstutzigen Passanten wie ein Pantomime. Er geht in seinem Glaskäfig auf und ab, die Hände in den Hosentaschen, wartet auf die Polizei. Es dauert. Er setzt sich auf den Boden, sitzt da zwischen zwei Glasscheiben, kann nicht weg, kann nix tun.

DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN HANDSCHUHE

1970
DARIO ARGENTO

TEXT: Drehli Robnik

L'uccello dalle piume di cristallo alias *Das Geheimnis der schwarzen Handschuhe* war im Jahr 1970 Dario Argentos Regiedebüt. Man könnte behaupten, dass der Film heute in seiner Wahrnehmung zwischen zwei Trennscheiben gefangen ist, so wie einst sein Held. Da wäre zum einen das laufende Giallo-Revival: das Faible für italienische Mordserienschocker der Spätsechziger und Frühsiebziger mit ihren Psycho- und Progrock-Scores, bizarren Plotwindungen und Täterseelen. Die Verehrung der Retro-Cinephilen verspricht dabei Durchblick – und trennt Argentos Film doch wie eine Glasscheibe von seinen historischen Kontexten ab.

Die andere Scheibe wird von der Sichtweise gebildet, diese Szene und mit ihr den gesamten Film im Deutungsrahmen von Argentos Hang zur Kunst sehen zu wollen. Das Festsitzen in der Galerie, *face to face* mit der zwischen Skulpturen sterbenden Frau, das auch im Showdown des Films widerhallt (der Held eingeklemmt unter stacheliger Granitplastik), steht nach dieser Lesart für den Auftakt von Argentos Karriere, in der sich die Künste immer wieder ineinander spiegeln sollten. Hier wird Mord als ultimative Kreativität gefeiert, die ihrerseits künstlerische Raumdesigns und -installationen hinterlässt. Argentos Filme sind voll von Literaten, Musikern, Gemälden und Opern-Settings; Szenen in *Profondo Rosso*, *Suspiria* oder *Tenebre* lassen malträtierte Körper in perfiden Arrangements wie Skulpturen oder Malerei erscheinen. Kurz: *Uccello / Handschuhe* ist die Mutter aller Gialli und zugleich Argentos Aufbruch in den Film als Mordskunst.

Dagegen ließe sich einwenden, dass der Film einen ganz trivialen Produktionshintergrund hat, der weder im Kunstbereich noch im (heute) Kultfähigen liegt, sondern bei Blacky Fuchsberger und dem *Phantom von Soho*: in der Edgar-Wallace-Reihe der Rialto Film GmbH ab 1959. Dazu produzierte Artur Brauners Firma CCC-Film etwas später Konkurrenzware basierend auf Romanen von Sohnemann Bryan Edgar Wallace; Ende der Sechziger war das, als die Krimis aus dem Schwarzweiß von Soho ins bunte Italien übersiedelten. Einer dieser Bryan-Edgar-Filme war eben die westdeutsch-italienische Koproduktion *Uccello / Handschuhe*.

Doch solche Entmystifizierung verfehlt (wie immer) den Sinn, der sich hier anders als bei anderen Wallace-Gialli jener Zeit gestaltet. So bringt vor allem die Glaskäfigszene etwas auf den Punkt, das dem Kino, seiner Logik und Geschichtlichkeit wesentlich ist: Da ist Delay im Spiel. Delay bedeutet einerseits: Bewegung wird gehemmt. Der Held, reglos traumatisiert vom Anblick der in ihrem Blut kriechenden Frau, ist eine Kinoikone. Kino heißt: sitzend nichts tun und nicht wegschauen können; Kino steht für ein passives Verhältnis zu einer uns bewegenden Welt. *Uccello / Handschuhe* ist als Horror-Thriller ein Nicht-Actionfilm, auch ein *Procedural*-Krimi jener Art, die, wie später David Finchers *Zodiac*, eher die Abdrift ins Abgründige des Ermittlungsgangs zeigt als den Triumphzug von Recht und Aufklärung.

Der lockenköpfige Held von *Uccello / Handschuhe*, ein US-Schriftsteller in Rom, gespielt vom Italoamerikaner Tony Musante, wird von dem, was er sieht, immer wieder heimgesucht. Ständig flasht der Anblick in der Galerie durch seinen Kopf, bis ihm dämmert, dass er das Gesehene *andersrum* lesen muss – eine immer wieder tolle Trope in Argento-Filmen: Wer ist Aggressor, wer Opfer? Wer ist aktiv, wer passiv? Wo endet totes Ding, wo beginnt lebendes Bild? Der zeitliche Aufschub zwischen Wahrnehmen und Erkennen, in dem schließlich eine Umdeutung passiert: Auch das ist Delay.

So stellt sich mit dem Abstand von 44 Jahren auch der Film anders dar, nämlich als Wartezone für den Warenfetisch. Der italienische Titel bezieht sich auf einen als Indiz fungierenden raren Vogel mit »Kristallfedern« im Zoo, der deutsche Titel meint die schon im Eröffnungsbild behutsam Fotos und schöne Klingen befummelnden Killer-Handschuhe; im Duo erweisen sich beide Elemente als sinnfällig: Was Argentos Film 1970 nahelegt, ist gar nicht so sehr, dass das Kino in der Bildhauerkunst gegenwärtig ist und *vice versa*. Eher scheint er bereits jene Zukunft zu imaginieren, in der das Kino heute aufgeht: das Regime der Sammlung und des Samthandschuhs, des kuratorischen Hantierens an Reliquien und Preziosen hinter Glas, mit Kreativkillern, die agieren wie Ausstellungsmacherinnen und Archivare. Das zuvor jahrzehntelang dominante Kinosubjekt, der burschikose Tat- und Bewegungsmensch, sitzt da und kann nix tun – weil es unversehens selbst in der Vitrine steckt.

DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN HANDSCHUHE
ITALIEN, BRD 1970
REGIE: DARIO ARGENTO
MIT TONY MUSANTE, SUZY KENDALL, ENRICO MARIA SALERNO U. A.

FILMKRITIKEN

HELI

MEXIKO 2013
REGIE: AMAT ESCALANTE
MIT ARMANDO ESPITIA, ANDREA VERGARA, JUAN EDUARDO PALACIOS U. A.

Ein junger Mann, der fast noch ein Kind ist, schlurft vor die Tür seines bescheidenen Heims. Plötzlich steht ihm ein gigantisches Militärfahrzeug gegenüber, das eine Panzerfaust auf ihn gerichtet hat. Es vergehen einige stumme Sekunden, dann verschwindet das bedrohliche Gefährt wieder – nur einer von mehreren seltsamen Augenblicken, die den harten, mitleidslosen Realismus, der einem in *Heli* um die Ohren gehauen wird, für kurze Zeit brechen. Doch dieser Moment verdichtet in einem einzigen Bild, worum es im Film geht: Der 17-jährige Titelheld ist in die Mühlen eines zerstörerischen Systems geraten, das so mächtig ist, dass man sich dagegen gar nicht erst aufzulehnen braucht. Eigentlich führt Heli ein unscheinbares Leben in der kargen Wüstenlandschaft Zentralmexikos. Doch nachdem seine jüngere Schwester mit einem zwielichtigen Kadetten anbandelt, kommt es zu einer Verkettung unglücklicher Ereignisse. Zwischen den Fronten von Drogenkartellen und Polizei droht Helis Familie schließlich zu zerbrechen.

Gelernt hat Regisseur Amat Escalante bei Carlos Reygadas (*Battle In Heaven*, 2005), mit dem er auch eine Vorliebe für Grenzüberschreitungen teilt. In seinem dritten Spielfilm begibt Escalante sich dorthin, wo die Wunde seiner Heimat am stärksten blutet. Korruption, entmenschlichte Fabrikarbeit und patriarchale Familienstrukturen stellt er in streng komponierten, sehr schön fotografierten Einstellungen wie in einem Schaukasten aus. So stilisiert die Filmsprache ist, so unmissverständlich stellt *Heli* klar, dass wir es nicht mit einem finsteren Märchen zu tun haben, sondern mit der traurigen Wirklichkeit. Die Gewalt besitzt etwas Rohes und Authentisches, etwa in einer besonders brutalen Szene, in der Gangster einem Gefolterten fast beiläufig und gelangweilt den Penis anzünden. Als Zuschauer wird man davon unmittelbar getroffen, auch weil man nicht so recht glauben mag, wie man so etwas derart realistisch darstellen kann.

Heli hat durchaus seine Makel. Die kühle, distanzierte Perspektive, mit der der Film auf das Leid blickt, wirkt wie eine kalkulierte Provokation, und die Verbindungen, die er zwischen der Gewalt und dem Sexleben seines Protagonisten zieht, geraten streckenweise etwas krude. Doch Escalante legt dabei mit bemerkenswerter Reduktion eine Welt offen, die von ungleichen Machtverhältnissen bestimmt ist. Gerade weil *Heli* nicht mit Sentimentalität oder falschem Optimismus tröstet, muss das Publikum selbst einen Weg finden, mit dem Gezeigten umzugehen.

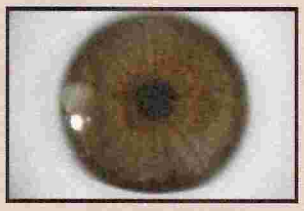
Michael Kienzl

UNDER THE SKIN

USA, UK 2013
REGIE: JONATHAN GLAZER
MIT SCARLETT JOHANSSON, JEREMY MCWILLIAMS U. A.

In *Under The Skin*, Jonathan Glazers drittem Spielfilm, treffen in vielerlei Hinsicht Welten aufeinander. Es beginnt mit einer an Kubricks *2001: Odyssee im Weltraum* erinnernden Sequenz, die von mysteriösen Lichtpunkten und -schemen zu dumpfen Klängen langsam auf das Bild einer menschlichen Iris überblendet. Auch wer weder Michel Fabers Romanvorlage zum Film gelesen hat noch einen der zahlreichen Artikel, die zur Weltpremiere im letzten Jahr erschienen, mag hier schon ahnen, dass die von Scarlett Johansson gespielte namenlose Protagonistin nicht von dieser Welt ist. Auf einmal ist sie da, eine wortwörtlich überirdische Schönheit, die in Pelzjacke und mit knallroten Lippen mit einem Transporter durch die Städte und Dörfer des winterlichen Schottland fährt, um dort arglose Männer aufzugreifen. Verträumt und geil steigen die Männer wie die Schafe in ihren Van, nur um dann in einem leerstehenden Haus in die Falle dieses Sukkubus zu tappen: Sie finden sich nackt in einer schwarzen, zähen Masse wieder, die sie langsam bei lebendigem Leib aussaugt.

Die Besetzung von Johansson ist ein Geniestreich: Auch ohne besondere Kostümierung oder Spezialeffekte wirkt sie von Anfang an wie ein Fremdkörper in der rauen schottischen Landschaft, die Glazer im neorealistischen Stil nass, kalt und grau in Szene setzt. In jeder Sekunde des Films ist sie natürlich beides: der Hollywood-Star und die rätselhafte Femme fatale aus dem All. Ihre Opfer sind grobe Allerweltsgesichter oder in einem Fall auch ein deformierter Außenseiter – beide Typen lassen Johanssons transzendentale Unwirklichkeit nur umso stärker hervortreten.



Glazer und sein Ko-Autor Walter Campbell verzichten auf jedwede Erklärung oder Kontextualisierung der merkwürdigen Vorgänge und konstruieren so eine schroffe, zynische Grundstimmung. Man mag das alles als Parabel auf Vereinsamung oder emotionale Kälte lesen, der Film lädt aber explizit nicht dazu ein. Viel mehr konfrontiert er uns mit einer kosmischen Leere, die sich ebenso aus Johanssons minimalistischem Spiel wie aus den abrupten Schnitten und langen, manchmal quälenden Einstellungen generiert. Auch das surrealistische Ende in den Highlands spendet weder Trost noch Erkenntnis. Man fühlt sich wie auf einem verstörenden Trip, der so ziemlich alle Erwartungen unterläuft und dennoch nicht frustriert zurücklässt: *Under The Skin* ist ein Film, der vor dem Unerklärbaren und Unzeigbaren weder kapituliert noch auf allgemein verträgliche Bildmetaphern zurückgreift.

Tim Lindemann

THE CUT

DEUTSCHLAND 2014
REGIE: FATIH AKIN
MIT TAHAR RAHIM, SIMON ABKARIAN, MAKRAM J. KHOURY U. A.

Das Epische genießt in unserer Zeit keinen besonders guten Ruf. Für die Mehrheit der Kulturkonsumenten ist »episch« nur eine schmeichelhafte Umschreibung für »zu lang«, weshalb es schon etwas Wagemut braucht, um wie Fatih Akin seinen neuen Film explizit als Epos anzulegen – obwohl das größere Wagnis im Fall von *The Cut* sicherlich im Thema liegt: Sich als Sohn türkischer Eltern in dieser Ausführlichkeit dem Völkermord an den Armeniern während des Ersten Weltkriegs zu widmen, das ist mit dem Begriff »Tabubruch« nur unzulänglich beschrieben. Schließlich löst allein die Bezeichnung der damaligen Verbrechen als Genozid in der Türkei heftigste Reaktionen aus.

Ein Wagnis in der Form und ein heikles Thema: Akin hat sich für *The Cut* eine Menge vorgenommen. Er setzt mit dem armenischen Schmied Nazaret Manoogian (Tahar Ramin) das Schicksal eines Mannes ins Zentrum, das stellvertretend für viele steht. Die Geschichte beginnt im Jahr 1915 in Mardin, einer Stadt im Südosten des ottomanischen Reiches. Nazaret lebt dort mit seiner Frau und zwei Töchtern in einem multikulturellen Idyll, Schreckensnachrichten über Deportationen anderswo machen jedoch bereits die Runde. Bald wird auch Nazaret von türkischen Milizen zur Zwangsarbeit abgeführt. Der Straßenbau in der Wüste führt ihn direkt in die Gräuel der Todesmärsche und Lager, wo Willkür, Vergewaltigung und Massaker an der Tagesordnung sind. Dem eigenen Tod entgeht Nazaret nur durch das Missgeschick eines Schergen, der ihm die Kehle durchschneiden soll, dabei aber lediglich die Stimmbänder durchtrennt. Erst nach Kriegsende erfährt er, dass auch seine beiden Töchter noch am Leben sein könnten, und macht sich auf die Suche, die ihn zuerst nach Kuba und dann weiter in die USA führt.

Seine Spannung zieht *The Cut* nicht aus dem absehbar erscheinenden Ausgang der Geschichte, sondern daraus, was Nazaret alles widerfährt. Er ist ein passiver Held, durch den Kehlschnitt bald wortwörtlich zum stummen Zeugen verurteilt. Dass er an jeder seiner Stationen auf namhafte Schauspieler trifft (Simon Abkarian, Trine Dyrholm, Arsinée Khanjian, Moritz Bleibtreu und viele andere), versteht sich bei dieser Art von Großproduktion, bringt aber auch eine etwas lachhafte Unwucht mit sich, sind die jeweiligen Figuren doch wenig mehr als funktionelle Wegweiser.

Um das eigentlich Unfassbare zu zeigen, greift Akin immer wieder auf Mittel der Panoramaszene zurück: Bedächtig schwenkt die Kamera über eine Menge an Statisten, die tableaumäßig nachbilden, was die Geschichtsbücher vorgeben. Spätestens wenn Nazaret auf Kuba ankommt und durch das karibische Nachkriegsflair treibt, hat sich dieses Stilmittel als bloße Kinorhetorik verbraucht. So ist es gerade der Wille zum Epos, zur großen Geste, der Akins Zielen in die Quere kommt. Wo der Film aufklären will über ein zu oft marginalisiertes Verbrechen, gerät seine Schilderung zum Bilderbuch, wo er berühren will, greift er auf Klischees zurück. Hoch anzurechnen ist dem Film allerdings, dass er auf jede Art von Stereotypisierung nach Religion oder Herkunft verzichtet. Ob Muslim oder Christ, Türke oder Amerikaner, das allein spielt für die guten wie die schlechten Taten einzelner Figuren keine Rolle.

Barbara Schweizerhof

Ein kleiner Schritt für Sie,

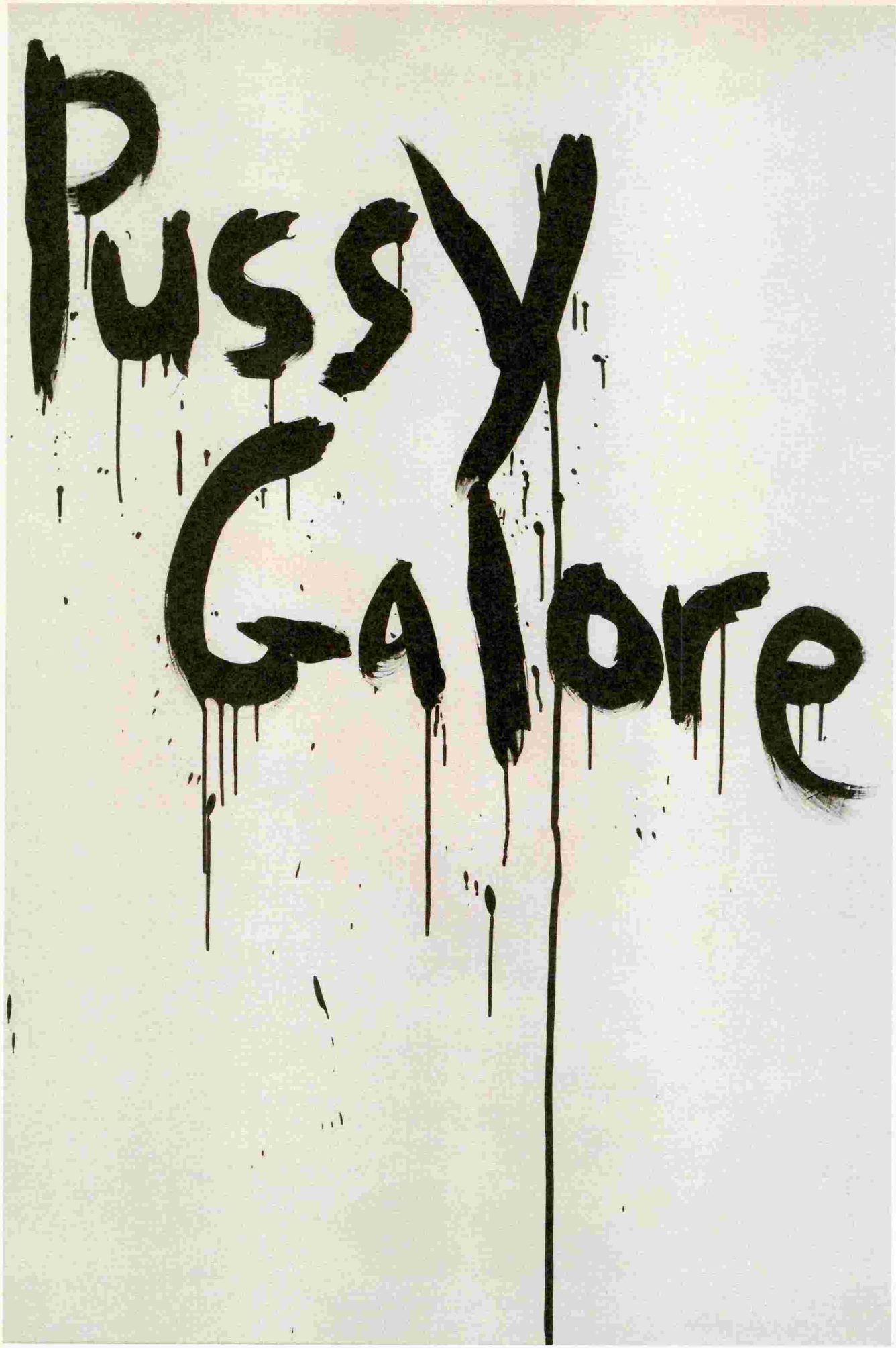
ein kleiner Schritt für die Unabhängigkeit.

5 Wochen taz für 10 Euro

Die taz ist seit über 35 Jahren die kritische Stimme in der deutschen Medienlandschaft, zugleich Genossenschaft, Stiftung, Projekt, Kaffeeproduzentin, Fairtrade-Shop und Idealistin. Wir berichten, diskutieren und leben soziale, ökologische und alternative Lebensweisen. Mit einem Probeabo tun Sie nicht nur was für sich, sondern was für uns alle.

taz.de/5-wochen | abo@taz.de | T (0 30) 25 90 25 90

taz.die tageszeitung



Pussy Galore (2009), Acryl auf Leinwand, 152,4 x 101,6 cm

Kunst muss nicht alles können

KIM GORDON

Wenn es früher darum ging, den Laden auseinanderzunehmen, waren Sonic Youth ganz vorne mit dabei. Die Band wurde dann cool und zur Institution, und schließlich musste sie sterben, aber in der bildenden Kunst von Kim Gordon erfährt der Geist ihrer ungestümen Jugend inzwischen eine unvorhergesehene Auferstehung. Im Herbst sind einige von Gordons Gemälden Teil der Ausstellung *Ordinary Freaks* in Graz. Darin geht es um den Einzug der Coolness in die Popkultur – und immer auch um Dinge, an denen sich die Kunst nur verheben kann.

TEXT: Daniel Gerhardt

Am Anfang waren Sonic Youth sprachlos. Das galt nicht nur für ihre zunächst noch häufiger instrumentalen Kompositionen, es galt auch für ihren Umgang miteinander. Die Band fand zu einer neuen Art von Rockmusik, indem sie texanische *troublemaker* wie die Butthole Surfers mit den Gitarrenorchestern von Glenn Branca und Rhys Chatham zusammenbrachte. Sie stellte Verbindungen her zwischen der No-Wave-Szene ihrer New Yorker Wahlheimat und den Jazz-Platten ihrer Eltern, dem Hardcore-Ethos des kalifornischen Labels SST und moderner Minimal-Klassik. Im Fall der Sprechsängerin, Spontanbassistin und Kunsthochschulabsolventin Kim Gordon kam außerdem ein Interesse an Innenarchitektur hinzu, besonders der von Rockclubs und anderen für Auftritte und Vorführungen gedachten Orten. Nur sprachen Sonic Youth eben nicht über all das, sie machten es einfach. Es gab ja auch noch keine Sprache, in der sie ihre scheinbar paradoxe Vereinigung von Rockmusik und Krach hätten ausdiskutieren können.

Lange blieb das nicht so: Hand in Hand mit der Musik entwickelte sich ein zugehöriges Vokabular, in Fanzines und an provisorischen Auftrittsorten, im Gespräch einer zunächst noch überschaubaren Szene. Bis heute ist diese Sprache gewalttätig, militaristisch, männlich. Es geht darin um Disziplin und ums Ertragen, um Verzicht, Organisation und immer wieder um Schmerzen. Sonic-Youth-Gitarrist Thurston Moore soll früher so hart geschreddert haben, dass das Blut nur so weggespritzt ist von seinen Fingerkuppen. Ein erheblicher Teil

des Publikums bekam davon aber gar nichts mit. Menschen ergriffen die Flucht vor Sonic Youth, ihr Krach und seine Lautstärke waren einfach nicht auszuhalten.

Das Fragile und die Blumen-durch-Beton-Schönheit, die sich ebenfalls in der Musik von Sonic Youth und den wenigen vergleichbaren Bands manifestierten, wurden von der Sprache des Noise-Rock nur selten erfasst. »›Noise‹«, sagt Kim Gordon, »war ein dreckiges Wort. In den Achtzigern wurde es ausschließlich abwertend verwendet. Erst viel später ist Noise-Musik dann in den Mainstream vorgedrungen.« 33 Jahre nach der Gründung von Sonic Youth und drei nach ihrer wahrscheinlich permanenten, durch die Scheidung von Gordon und Moore besiegelten Auflösung, sitzt Gordon zu Hause in Massachusetts am Telefon und redet über Noise und seine Versprachlichung. Der ungeplante Einschnitt in Karriere und Privatleben der 61-Jährigen hat eine Phase erhöhter interdisziplinärer Produktivität eingeläutet. Mit dem Projekt Body/Head nimmt Gordon jetzt frei fließende Noise- und Textimprovisationen auf. Als bildende Künstlerin widmet sie sich verstärkt einer 2008 begonnenen Gemäldeserie, Arbeitstitel *Noise Name Paintings*.

In schwarzen, zerlaufenden Buchstaben bringt Gordon dafür die Namen von Noise-Bands auf weiße Leinwände und schmiert noch ein bisschen drumherum: Dude War, Noise Nomads, Pussy Galore und so weiter. Die großformatigen Bilder bewahren sich eine gewisse Unfertigkeit, sie erinnern an hastig gesprühte Graffiti-Tags. Eigentlich passen sie besser aufs Rolltor einer Lagerhalle in Brooklyn als zu den Manhattaner West-Village-Galerien, in denen sie bisher hingen. Gerade der Gedanke, die Namen der überwiegend obskuren Bands in den kommerzialisierten Kontext des Kunstgeschäfts zu übertragen, gefiel Gordon aber. Sie ordnet ihnen einen neuen Wert zu, gibt ihnen neue Bedeutung, meistens Jahre nach der Auflösung der ausgewählten Bands. »Bandnamen sind so wichtig«, sagt Gordon und lacht. »Die Leute kapieren das überhaupt nicht, aber der Name einer Band ist der Klebstoff, der alles zusammenhält. Er organisiert die Musik.«

Zu den *Noise Name Paintings* gehört auch ein Sonic-Youth-Bild. Bei Ausstellungen liegt es als zerknüllter Papierball in der Mitte des Raums. Schon dieser Tatbestand weist auf eine dunklere Seite der Serie hin: Es geht um Misstrauen gegenüber der Sprache, ihre Unzuverlässigkeit im simplen Benennen von Sachverhalten, Ereignissen oder Bandnamen. Und es geht, schon wieder, um ein scheinbares Paradoxon: den Versuch, die Leinwand mit Geräuschen zu füllen, die Namen der portätierten Bands zum Klingen zu bringen. Die *Noise Name Paintings* strecken sich nach etwas, das sie nie ganz erreichen werden, Gordon findet das vollkommen angemessen. »Künstler wollen immer Musik in ihre Gemälde bringen«, sagt sie. »Dieses Gefühl der völligen Ekstase, das einen beim Musikhören überkommen kann, lässt sich aber nicht reproduzieren. Kunst hat einfach nicht dieselbe Körperlichkeit wie Musik. Man kriegt das nicht rein in ein Bild.«

Vom 28. September bis zum 20. November sind einige von Gordons Gemälden nun Teil der Ausstellung *Ordinary Freaks*, einer Show im Grazer Künstlerhaus KM, die »das Prinzip Coolness in Popkultur, Theater und Museum« untersucht. Das von Schorsch Kamerun und KM-Kurator Christian Egger entwickelte Programm ist nicht festgelegt auf ein künstlerisches Tätigkeitsfeld. Eine frühe Zeichnung von Daniel Richter kommt zur Ausstellung, der Film *Quiet Lives* von Eugene Doyens über den jungen Billy Childish wird gezeigt, Bilder von Amelie von Wulffen, die das Publikum eines Konzerts der Goldenen Zitronen zeigen, Haustierfotos von Josephine Pryde, eine Visitenkarte von Joey Ramone, durch den Maler Stefan Sander ins Großformat übertragen.

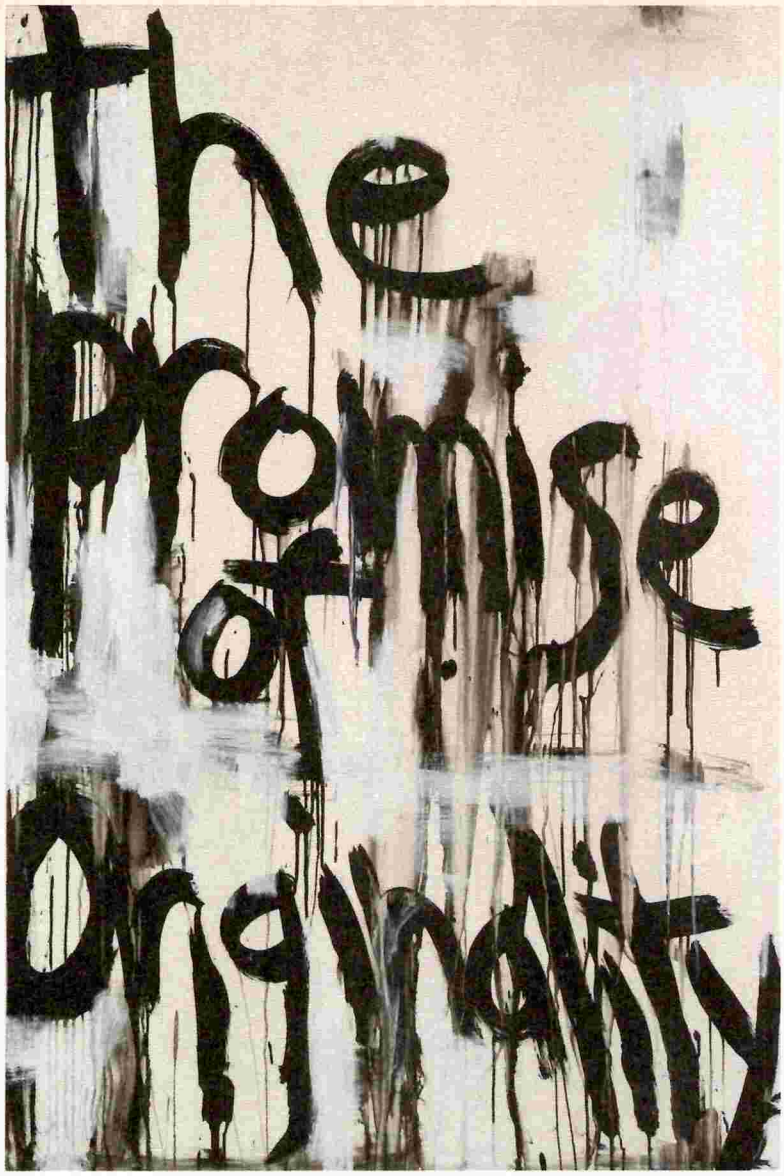
Die Grundbehauptung von *Ordinary Freaks* ist, dass sich durch alle künstlerischen Disziplinen die Tendenz ziehe, Geschehnisse und Stimmungen eines für weite Teile der Öffentlichkeit unzugänglichen Wirkungskreises zu beleuchten. Ein Schreiben des Künstlerhauses nennt diesen Wirkungskreis »die Straße«: ein schön schwammiger Begriff (Gordon hasst ihn), an dem sich zahlreiche von der Ausstellung aufgeworfene und behandelte Fragen aufhängen lassen. Was kann eine Galerie als Spielplatz der Hochkultur über die Vorgänge auf der Straße sagen? Was soll man mit dem Prinzip Coolness im Museum anfangen? Sind nicht Kontextualisierung und Institutionalisierung das automatische Ende desselben? Und sowieso alle uncool, die sich an der Coolness abarbeiten?

Ordinary Freaks empfängt seine Zweifler so: Auf einer Leinwand im Hauptraum des Künstlerhauses wird ein Film gezeigt, der einen Mann zeigt, der die vom Besucher gerade betretene Ausstellung besucht und mit übersteigertem Enthusiasmus auf das Gezeigte reagiert. Die Kuratoren stellen das eigene Unterfangen sofort in Frage, vielleicht veralbern sie es auch ein bisschen. Im Keller steht eine Bühne, geformt wie das Logo einer berühmten Punkband. Es gibt Lesungen, Konzerte, Auftritte gegen die »Musealisierungsgefahren« der ganzen Geschichte. Gordon sprang auch deshalb auf *Ordinary Freaks* an, weil das Projekt eine skeptische Einstellung sich selbst gegenüber einnimmt. »Es schien mir nicht bloß die nächste Ausstellung zu sein, bei der die Leute mit ein bisschen Musik in die Galerie gelockt werden sollen.«

Eine prinzipiell ablehnende Haltung gegen den Einzug der Popmusik ins Museum (siehe Frank Spilkers Essay in SPEX N° 355) möchte sich Gordon aber nicht anhängen lassen. Ihre eigene Ex-Band war bereits 2009 Thema der Ausstellung *Sensational Fix*, die in Bozen, Düsseldorf, Malmö und der baskischen Stadt Huarte gezeigt wurde. Sonic Youth nutzten dafür ihre schon in den frühen Achtzigerjahren geknüpften Verbindungen zur New Yorker Kunstszene. Die Band und Kurator Roland Groenenboom kollaborierten mit Mike Kelley und dem frühen Gordon-Förderer Dan Graham. Sie stellten Verbindungen her zwischen ihrem eigenen Schaffen und gegenkulturellen Phänomenen wie Allen Ginsbergs und William S. Burroughs' Beat-Literatur oder der Verehrung für Charles Manson, die sich im Kalifornien der späten Sechzigerjahre als Zeichen des womöglich eingebildeten, auf jeden Fall zu Ende gehenden *Summer Of Love* herauskristallisierte.

Ein Problem, das nun auch *Ordinary Freaks* interessiert, blieb trotzdem ungelöst: Selbst eine lebendige, in allen Disziplinen aufgestellte Ausstellung über eine Rockband kann nicht mit der Erfahrung

»Der Name einer Band ist der Klebstoff, der alles zusammenhält. Er organisiert die Musik.«



The Promise of Originality (2009), Acryl auf Leinwand, 152,4 x 101,6 cm

konkurrieren, diese Rockband live zu erleben. Irgendwann wird ein Status Quo festgelegt, den es so endgültig, wie ihn ein Museum behaupten muss, vielleicht gar nicht gibt. An die Stelle des Erlebnisses rückt die Nachbetrachtung. »Sobald man etwas in einer Galerie aufhängt«, sagt Gordon, »bleibt das körperliche Element auf der Strecke. Aber es kann natürlich auch interessant sein, auf abstrakte Weise darüber nachzudenken. Ähnlich wie zwei Liebende, die voneinander getrennt werden und sich Erinnerungen an die Körperlichkeit ihrer Beziehung bewahren. Die Leute wünschen sich Rock'n'Roll immer als physische Erfahrung und vergessen, dass es ja gerade die Musik und die Platten sind, die ihre Erinnerungen tragen, nicht die Körper der Künstler.« Gordon sorgt sich also nicht darum, was der Popmusik im Museum abhanden kommen könnte. Sie sieht das »auf demselben Entertainment-Level wie eine Ausstellung von Marina Abramović. Das hält die Kunstwelt schon aus.«

Es gibt größere Schwierigkeiten zu verhandeln, gerade eine Ausstellung wie *Ordinary Freaks* mit ihrer zweiflerischen Nähe zur Straße zeigt das. Dort wo die Leute im wahrsten Sinne des Ausdrucks auf die Straße gehen, in Istanbul, Kairo oder Ferguson, Missouri, wird einem meistens auch die Machtlosigkeit der Kunst vor Augen geführt. Zu einem der gescheitesten Wortführer des Widerstands gegen die Staatsgewalt im US-amerikanischen Süden wurde der Rapper Killer Mike aus Atlanta. Er trat aber gerade nicht als Künstler auf, er gab den besorgten Bürger im Nachmittagsprogramm von CNN und Fox News, in Leitartikeln oder sozialen Netzwerken. Der Kunst scheint es nicht zu gelingen, sich in solche Belange einzumischen und ihre Rezeption mitzugestalten, und wenn man Gordon glaubt, dann muss sie das auch gar nicht. »Politische Kunst kann sich sozialer und systematischer Fragen annehmen, aber ein unmittelbarer Kommentar zum Geschehen auf der Straße – das ist nicht ihre Stärke.«

Ordinary Freaks ist also nicht zuletzt eine Ausstellung über die eigenen Unzulänglichkeiten. Wie Gordons *Noise Name Paintings* streckt sie sich nach etwas, das sich gerade außerhalb ihrer Reichweite befindet. Sie scheitert und freut sich über die neuen Perspektiven, die entstehen, während einem der Laden um die Ohren fliegt. Es gibt klare Grenzen für die Kunst, das findet auch Kim Gordon, und wenn sie daran stößt, wird es interessant. »Warum sollte es ein Medium geben, das alles kann?«

ORDINARY FREAKS – DAS PRINZIP COOLNESS IN POPKULTUR, THEATER UND MUSEUM
KÜNSTLERHAUS KM, GRAZ
28. SEPTEMBER BIS 20. NOVEMBER 2014

Florine Stettheimer war bildende Künstlerin, Kostüm- und Bühnenbildnerin, Poetin und Salonière der New Yorker High Society. Andy Warhol zählte zu ihren Fans, Marcel Duchamp zu ihren Förderern. Obwohl Stettheimer mit ihrer Vorliebe für zunächst trivial erscheinende Sujets eine Vorreiterin der späteren Pop Art war, wurde sie Zeit ihres Lebens unterschätzt. Nun findet eine längst überfällige Retrospektive im Münchner Lenbachhaus statt.

FLORINE STETTHEIMER

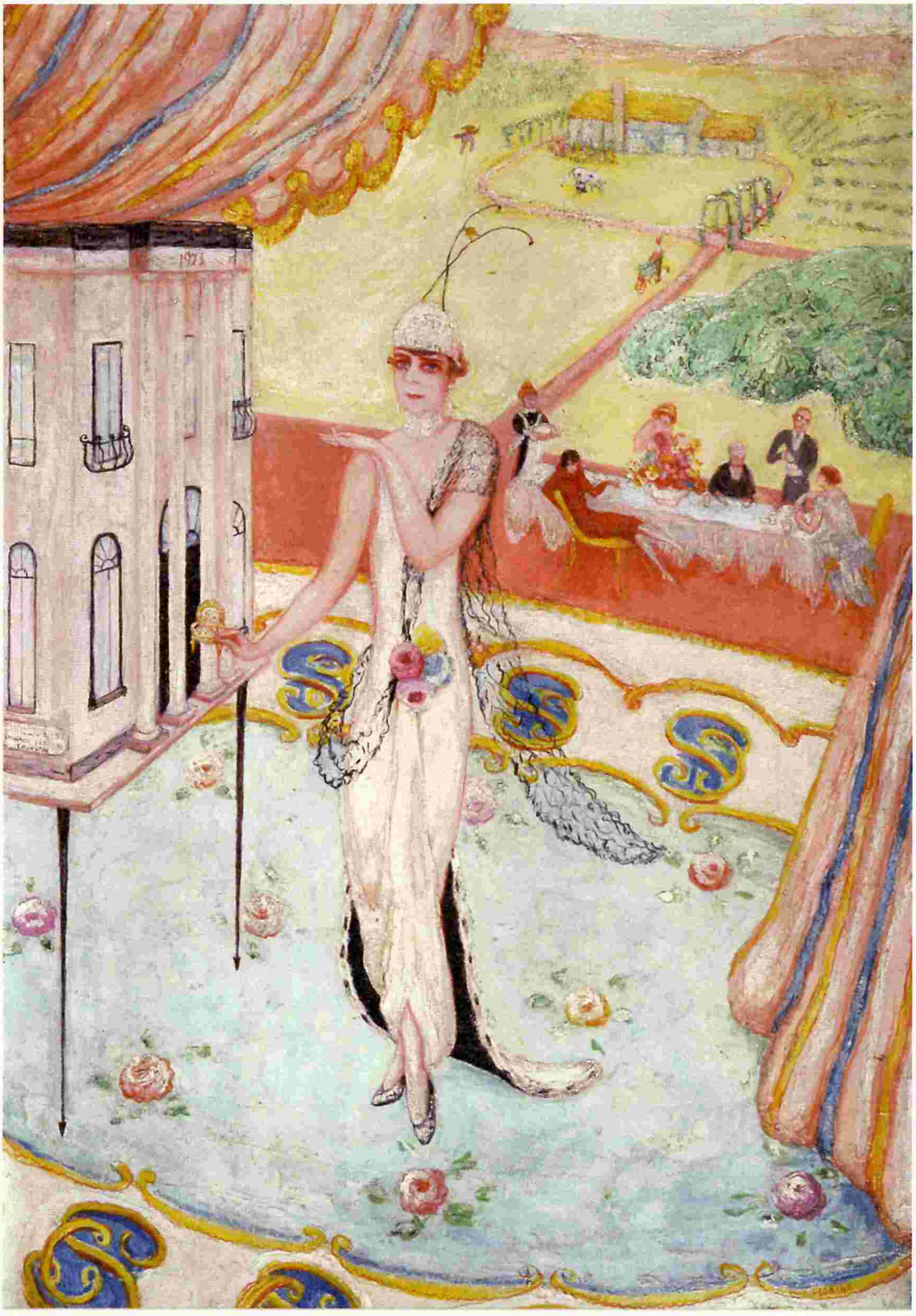
Konsumrauschballett in Candyfarben

TEXT: Esther Buss

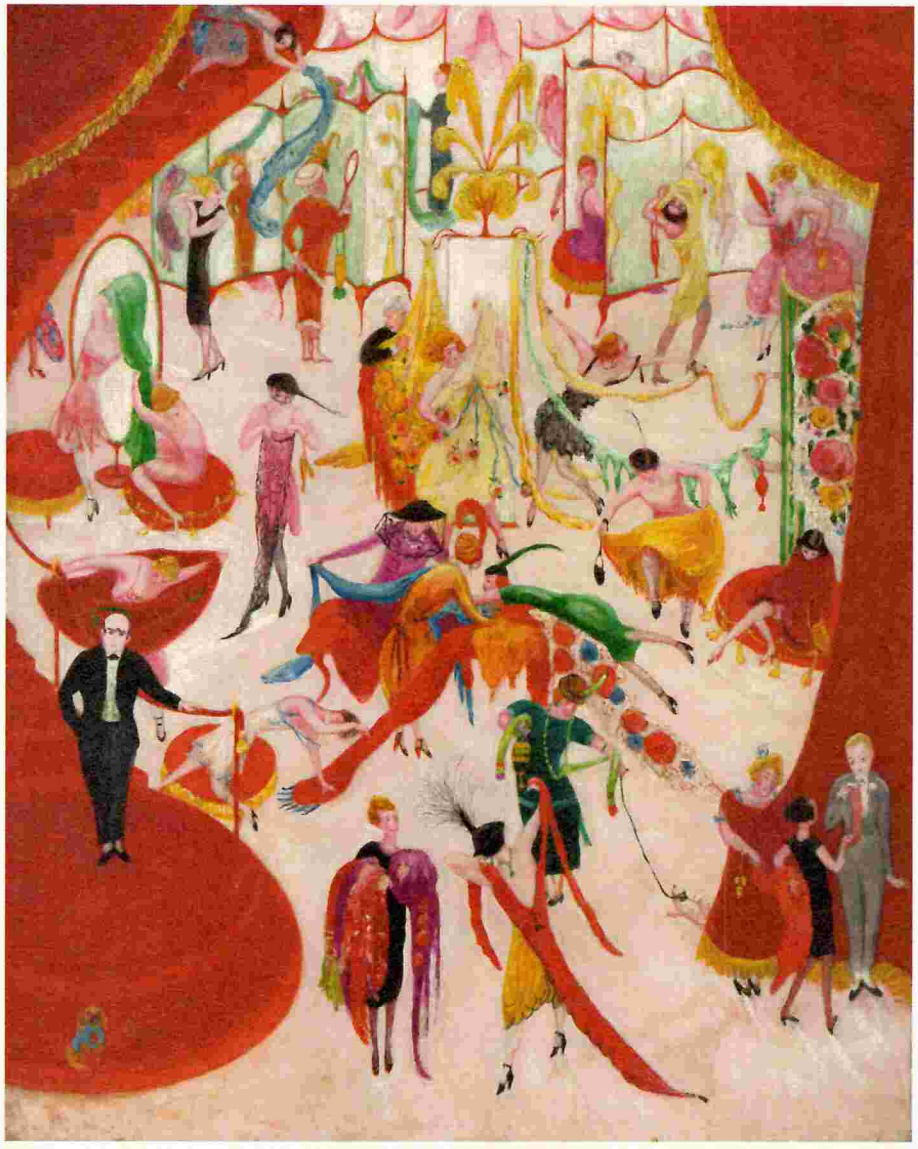
»Art is spelled with a capital A / And capital also backs it / Ignorance also makes it sway / The chief thing is to make it pay / In a quite dizzy way / Hurrah – hurrah«, schrieb die Malerin und Dichterin Florine Stettheimer in einem ihrer Gedichte, die 1949 posthum unter dem Titel *Crystal Flowers* veröffentlicht wurden. Was sich einige Jahrzehnte später wie eine klarsichtige Diagnose des gegenwärtigen kapitalisierten Kunstbetriebs mit seinen schrillen Hypes und erbarmungslosen Ausschlüssen liest, lässt sich in diesem Fall jedoch kaum als astreine Systemkritik verbuchen. Nicht nur gehörte Stettheimer der New Yorker *upper middle class* an, weshalb sie auf den Verkauf ihrer Werke gut verzichten konnte. Was sie auch tat, zunächst eher unfreiwillig, dann aber umso programmatischer.

Auch zählten zu ihren bevorzugten malerischen Sujets ausgerechnet Partys, Schönheitswettbewerbe, Jahrmärkte und andere als trivial und konsumistisch geltende Amüsements. *Spring Sale At Bendel's* (1921) etwa zeigt das aufgeregte Treiben in einem New Yorker Kaufhaus. Frauen sind hier in luxuriösem Ambiente in stilisierten Posen mit Stoffen zu sehen: Kleidungsstücke, vor allem Schals, werden ausgebreitet, um die Körper geschlungen und begutachtet, eine Dame mit grotesk langer Hutfeder wirft sich elegant über einen Warentisch. Stettheimers Beschäftigung mit Tanz – eine Vorführung von Diaghilevs *Ballets Russes* mit Nijinsky im Jahre 1912 in Paris war für sie eine einschneidende ästhetische Erfahrung – hinterließ in diesem dynamischen Konsumrauschballett sichtbar Spuren. Schon das bühnenhafte Setting deutet darauf hin: Über die linke Bildhälfte erstreckt sich eine geschwungene Treppe, rote Vorhänge fassen das Bild zu beiden Seiten ein. Ähnliche Theatralitätsverstärkungen finden sich immer wieder in ihren Arbeiten. Stettheimer schreibt mit ihrer pointierten Beobachtung einer immer mehr an Fahrt aufnehmenden Konsumkultur zum einen Sozialgeschichte – ganz in der Tradition von Émile Zolas scharfsinnigem Kaufhausroman *Das Paradies der Damen* – und unterlegt die Szenerie mit karikaturhaftem Witz. Zum anderen findet sich in dem Bild unübersehbar auch ein affirmatives Bekenntnis zu Fashion, Glamour, Verführung und schönem Schein: Dass Andy Warhol zu ihren Bewunderern gehörte, leuchtet daher ebenso ein wie Stettheimers Status als Vorreiterin postmoderner Prämissen.

Die Stettheimers hielten sich bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges hauptsächlich in Europa auf, Florine nahm unter anderem



Portrait of My Sister, Carrie W. Stettheimer, 1923, Öl auf Leinwand unterstützt durch Hartfaserplatte



Spring Sale at Bendel's, 1921, Öl auf Leinwand, 127 x 101,6 cm

in Stuttgart und München Kunstunterricht und steuerte auf zahlreichen Reisen zielstrebig die Museen an. In ihren von persönlichen Erfahrungen, Erinnerungen und Fantasien durchwebten Chroniken des urbanen Lebens finden sich daher nicht nur Anklänge an Postimpressionismus, Realismus, Fauvismus, Renaissance und Symbolismus. Auch der Bereich des Populären, von Folk Art bis hin zu Illustrationen und Cartoons aus Magazinen wie *Vogue* oder *Vanity Fair*, war für Stettheimer eine produktive Quelle.

Als Malerin, Dichterin, Kostüm- und Bühnenbildnerin ist Florine Stettheimer (1871–1944) – und das gilt noch einmal mehr für den europäischen Raum – bis heute wenig bekannt. Ihren Platz in der Geschichte der amerikanischen Avantgarde verdankt sie hauptsächlich ihrem Salon in Midtown Manhattan, den sie mit ihren Schwestern Carrie und Ettie in der Familienwohnung in Alwyn Court in der 58. Straße unterhielt. Die drei jüngsten Stettheimer-Töchter blieben Zeit ihres Lebens unverheiratet und lebten mit der Mutter bis zu deren Tod in einem reinen Frauenhaushalt zusammen. Marcel Duchamp, der nach Florine Stettheimers Tod ihre erste Retrospektive im Museum Of Modern Art organisierte, nannte sie respektvoll »Junggesellinnen«. Ettie Stettheimer war Schriftstellerin, Doktorin der Philosophie und bekennende Feministin, Carrie Stettheimer organisierte den Haushalt und das gesellschaftliche Leben, außerdem widmete sie sich über einen Zeitraum von 25 Jahren dem »Stettheimer Dollhouse«, einer fast originalgetreuen Reproduktion des Familienheims in Miniaturformat.

Der Stettheimer-Salon war einer der bekanntesten der New Yorker Avantgarde der Zwanziger- und Dreißigerjahre, und seine Gästeliste liest sich eindrucksvoll: Carl van Vechten, Georgia O'Keeffe, Alfred Stieglitz, Virgil Thomson, Edgar Varèse, Francis Picabia und Duchamp gingen bei den »Stetties« ein und aus. Nach der deprimierenden Erfahrung ihrer ersten und letzten Einzelausstellung zu Lebzeiten (die New Yorker Galerie verkaufte keine einzige Arbeit), wurde der Salon für Florine Stettheimer zur semi-öffentlichen Bühne: ein kleiner, exklusiver Off-Space, an dem sie ihre Arbeiten einem Kreis von Künstler- und Kritikerfreunden präsentieren konnte. Die äußerst persönlichen Malereien hatten dadurch schon immer ein stark

gesellschaftliches, über das bloße Medium hinausweisendes Moment. Das Bild hielt sich nicht an die Begrenzungen durch seinen Rahmen: Es war Bestandteil von Begegnungen, Freundschaften, Intimität, Zeitvertreib und verband sich darüber hinaus mit dem Interieur zum installativen Arrangement. Nicht zuletzt diese Synergieeffekte machen Stettheimer heute für eine erweiterte Malereipraxis relevant.

In die lineare Geschichte einer fortschreitenden Moderne lassen sich Stettheimers Bilder kaum einordnen. Die gängigen Begriffe konnten an ihnen nicht greifen, in der Vergangenheit wurden ihre Werke deshalb häufig mit den Adjektiven »naiv«, »feminin« und »exzentrisch« abgehandelt. Erst durch queere Anhängerschaften und feministische Revisionen erfuhren diese reflexhaften Zuschreibungen die notwendige Korrektur; die feministische Kunsthistorikerin Linda Nochlin etwa prägte in ihrem 1980 veröffentlichten gleichnamigen Essay den Begriff »Rococo Subversive« und machte in Stettheimers Bildern eine »camp sensibility« aus.

Stettheimers Malereien strahlen in Candyfarben: leuchtendes Pink, tiefe Rot- und Gelbtöne, im effektvollen Kontrast mit Weiß und Schwarz. Florale Motive sind ebenso signifikant wie der ornamentale Einsatz von Schrift, darunter auch der eigenen Signatur. Die Figuren sind langgliedrig, flach und androgyn, oft verharren sie sitzend oder liegend, ohne vom anderen und der Umgebung Notiz zu nehmen. Besonders die Darstellung von Posen und Körperhaltungen (aufgestützte Ellenbogen, übereinandergeschlagene Beine, Ennui ausdrückende Sitz- und Liegepositionen, Distinktionsgesten beim Rauchen) zeugt von präziser Beobachtungsgabe. Nicht zuletzt strahlen diese Bilder einen unglaublich verschwenderischen Zeitbegriff aus »Our Parties / Our Picnics / Our Banquets / Our Friends / Have at least a raison d'être« heißt es in einem Gedicht. Stettheimer selbst mischte sich auf ihren Bildern gerne abseits, aber doch immer erkennbar unter die Gesellschaft: mit Vorliebe in weißen Haremshosen oder Samtanzug, Jackett und High Heels. Fotografien von ihr wusste sie dagegen zu verhindern (es existieren nur sehr wenige), was das Geheimnis um ihre Person natürlich umso größer machte.

Ähnlich wie im Kubismus und im Comic vereinen Stettheimers Arbeiten verschiedene Zeitebenen in einem Bild. *La Fête À Duchamp* (1917) zeigt in drei »Episoden« eine Party, die die Familie für den Künstler ausrichtete. Auch ihre Porträts von Carl van Vechten, Henry McBride, ihren Schwestern, der Mutter und auch ihre Selbstporträts sind Biopics im wörtlichen Sinn. Zu den schönsten Arbeiten zählt *Portrait Of Carl van Vechten* (1922). Der schillernde Fotograf und Autor, dessen umstrittener Roman *Nigger Heaven* vier Jahre später erscheinen sollte, sitzt im schmal geschnittenen schwarzen Anzug, mit Krawatte und lilafarbenen Socken rauchend auf einem Stuhl, inmitten der Embleme seiner Biografie: Ihm zu Füßen liegt ein Stapel der von ihm verfassten Bücher (darunter seine versteckte Autobiografie *Peter Whiffle*), eine Schreibmaschine, seine Katze. Die Fenster geben den Blick frei auf seine größten Faibles: Theater und Nachtleben.

Öffentliche Anerkennung bekam Stettheimer erstmals für ihre Arbeit an Virgil Thomsons Oper *Four Saints In Three Acts* (1934). Gertrude Stein schrieb das Libretto, Stettheimer fertigte das Bühnenbild und die Kostüme an, als besonders innovativ gilt ihr Einsatz von Zellophan. Ein Jahr später starb ihre Mutter, und im Alter von 64 Jahren zog die Künstlerin erstmals von zu Hause aus und siedelte in ihr Atelier über.

Ihre letzte Arbeit widmete die sich wiederholt institutionskritisch äußernde Stettheimer (»*For Art is dumb / In the Mus-e-um*«) den *Cathedrals Of Art*. Die Arbeit ist Teil einer großformatigen Serie zum New Yorker Leben – Finanzwelt, Theater und Kino, Konsumsphäre und High Society, Museumswelt. Jedes Bild ist dabei so detail- und anspielungsreich, dass es die Komplexität eines Gesellschaftsromans aufweist. Stettheimers Ambivalenz zwischen Hommage und Kritik, zwischen Anerkennungswünschen und dem Begehren nach Rückzug wird hier einmal mehr sichtbar. Die großen New Yorker Museen erscheinen wie heilige Tempel, die gleichzeitig glorifiziert und entweiht werden. Im MoMA tollt ein Baby auf einem Mondrian umher, Duchamp lehnt lässig an einer Säule, vor dem Metropolitan Museum Of Art stürzen sich Journalisten auf das nächste »Art-Baby«. Und Florine Stettheimer steht wieder mal abseits – eine Insiderin, die ihre Position an den Rändern des Betriebs jedoch sehr bedacht ausgewählt hat.

FLORINE STETTHEIMER
STÄDTISCHE GALERIE IM LENBACHHAUS, KUNSTBAU MÜNCHEN
27. SEPTEMBER 2014 BIS 4. JANUAR 2015

ÜBERSETZUNG ALS KULTUR-TECHNIK IM WANDEL DER ZEIT

Der Autor und Germanist Misha G. Schoeneberg hat in jahrelanger Kleinarbeit ausgewählte Songs von Leonard Cohen ins Deutsche übertragen. Ein Vorgang, der zunächst archaisch anmutet. Zwar war Pop stets auch Adaption angelsächsischer Vorlagen, nicht zuletzt in dieser Zeitschrift. Das Format der Übersetzung aber hat vor allem in der Popkultur der alten Bundesrepublik eine Rolle gespielt, wo mangels flächendeckender Fremdsprachenkenntnisse Übersetzungen das einzige Mittel waren, der breiten Bevölkerung einen Zugang zu Werken anderssprachiger Kulturen zu ermöglichen. Die Synchronisation von Filmen war damals Standard, und sogar Bands wie die Beatles spielten deutschsprachige Aufnahmen ihrer Hits ein, um den fremden Markt zu erobern. Aber gilt das noch in der digitalisierten Gegenwart, in der die Originalversion von *Breaking Bad* ebenso nur einen Klick entfernt ist wie die Thesen von Gilles Deleuze?

Mit Beiträgen von Cord Riechelmann, Wolfgang Müller und Torsten Groß

ÜBERSET

Import und Adaption

TEXT: Cord Riechelmann

Wenn man in dieser Zeitschrift über Import und Übersetzung von Theorien reden will, muss man auch über die SPEX der Achtzigerjahre reden. Denn die damalige SPEX war natürlich auch nicht zuletzt Übersetzung und Import vor allem aus dem Angelsächsischen, ohne dabei allerdings besonderen Wert auf Verständlichkeit, das heißt auf »Eindeutschung« zu legen. Das lässt sich anhand eines nur auf den ersten Blick weit hergeholten Beispiels belegen: Ortega y Gasset schreibt 1937 in einem der immer noch besten Bücher zum Thema – *Glanz und Elend der Übersetzung* –, dass man das deutsche Wort »Wald« nicht ins Spanische übersetzen könne. Und zwar einfach deshalb nicht, weil ein Deutscher, wenn er »Wald« sagt, etwas völlig anderes meine, als das, was das spanische Wort »bosque« bezeichne, obwohl die Wörterbücher die beiden Waldwörter bedeutungsgleich setzten. Das gilt heute immer noch genau so, man muss nur hinzufügen, dass es für alle anderen großen westlichen Sprachen ebenfalls gilt.

Ein Brite, egal ob Schotte oder Engländer, würde, wenn er »forest« oder »wood« sagt, nie die geballte Ladung aus dunkel-romantischem Kitsch, kalt-gewaltsamer Ökonomie und abgrundtiefer liberalistisch-politischer Verlogenheit meinen, die im deutschen Wald stecken, sondern ganz profan eine größere Ansammlung von Bäumen. Eine Ansammlung, in der Briten natürlich trotzdem gut gelaunt spazieren gehen oder Schatten suchen können. Wobei es für die Empfindlichkeit der Briten natürlich hilfreich war, dass schon die Kelten das Land weithin entwaldet hatten und die britischen Romantiker sich somit an etwas anderem abarbeiten konnten als einem Wald, der keiner mehr war.

Und der Witz an der frühen SPEX war, dass, wenn der Wald in ihr vorkam, was selten genug der Fall war, der Wald genau mit dieser profan-britischen Affektivität in den Texten auftauchte. Das machte etwas Bekanntes fremd. Ein Prozess, der sich in vielen Bereichen in den Texten wiederfand: Ob es die Anleihen beim britischen Popjournalismus des *New Musical Express* oder an Versatzstücken der beginnenden Cultural Studies waren, die nicht nur bei Stuart Hall viel mit der Verbindung von Pop, Theorie und Politik zu tun hatten. Wobei Halls frühe Analysen zu Margaret Thatcher vom Januar 1979, zu einer Zeit also, als die Dame noch wirklich kaum einer kannte, über den linksgerichteten britischen Popjournalismus in der SPEX wesentlich durchgängiger wirkten als zum Beispiel Jean Baudrillard und seine Simulationsthesen.

Daraus ergab sich in den Texten eine diffuse Mischung aus Theorie, nie gehörten Worten und einer subjektiven Empirie, die immer versuchte, den Faden zur Objektivierbarkeit zu halten. Verboten war zuerst und mit Nachdruck, etwas – eine Platte, eine Band, ein Buch oder ein Bild – einfach »nur mal so« gut zu finden. Deshalb machte man, wenn SPEX erschienen war, einen Tagesausflug vom Dorf nach Hannover, um die Zeitschrift am Bahnhof oder in einem der Plattenläden zu kaufen. Auch als man in Westberlin angefangen hatte zu studieren, blieb SPEX die Zeitschrift mit dem neuen, immer noch auch fremden Denk-Sound. Es ging dabei nicht unbedingt um die Musik, die dort verhandelt wurde, sondern um die Worte, mit denen sie buchstäblich beackert wurde, um im SPEX-Feld erscheinen zu können. Dabei gelang es der Zeitschrift merkwürdigerweise auch, Abstand zum Westberliner Underground zu halten, mit dessen apokalyptischen Gesten man in Köln wenig anfangen konnte. Die Sprache mit ihren importierten Theoriefetzen kultivierte manchmal einen bewussten Unverständlichkeitsgestus, der einen in der Zeit hielt, weil man nach den Quellen im Ausland suchen musste.

Diedrich Diederichsen hat im Dezember 1992 in der Nr. 8 von *Texte zur Kunst* diesen Zusammenhang allgemeiner ausgedrückt. Die Weigerung des deutschen Kulturmainstreams, sich mit schwierigen Texten zu befassen, schrieb er, stand einer Bereitschaft von Gegen- und Jugendkulturen gegenüber, eben dies zu tun, solange sie nicht in der akademischen Form des Hauptwerks, sondern in der fragmentarischen Gestalt illegitimer Kultur daherkamen. Die Jugend- und Gegenkultur habe dies nicht deswegen getan, weil die jungen Leute vor dem Fernseher verlernt hätten, sich zu konzentrieren, sondern weil die Nachkriegsgenerationen in der BRD ihre Kultur auf den verstümmelt und verfremdet empfangenen Signalen »anderer« Kulturen aufgebaut hätten. »Den Klang des Englischen imitieren bereits dreijährige Popmusikhörer, bevor sie sich dessen Bedeutung als erste Fremdsprache erschließen«, heißt es bei Diederichsen weiter.

Man kann diese Passage als eine gute Zusammenfassung der damaligen Lage lesen und an ihr gleichzeitig belegen, was sich seitdem fundamental geändert hat. Diederichsens Dreijährige sind heute in dem urbanen Milieu der für den Markt sich selbst optimierenden Leute von Bildung und Popgeschmack zu Fünf- bis Sechsjährigen geworden, die besser Englisch sprechen als Diederichsen oder ich es damals taten. Wenn sie nicht gleich bilingual aufgewachsen sind, waren sie in einem englischsprachigen Kinderladen oder auf einer amerikanischen Vorschule. Das heißt, die Verbreitung englischer Sprachkenntnisse ist in dem Milieu, aus dem sich die ehemaligen Gegen- und Jugendkulturen rekrutierten, ungleich flächendeckender geworden. Eine Tatsache, die auf der anderen Seite mit einem immens gestiegenen Zugang zu Texten, Musik und filmischen Bildern in jeder Form zusammenfällt. Diederichsens Text war 1992 vordergründig eine Besprechung von Deleuze/Guattaris *Mille Plateaux*, das in diesem Jahr nach einer zwölfjährigen Verschleppung durch den Suhrkamp-Verlag und seiner damaligen Hauptberater von der sogenannten Frankfurter Schule endlich im kleinen Berliner Verlag Merve auf Deutsch erschienen war. Was zu der Zeit noch eine sehnlichst erwartete Sensation war, wäre heute allerdings gar kein Problem mehr. Die Vorlesungen von Gilles Deleuze beispielsweise gibt es nun im Internet und für jeden, der einen Internetzugang hat, zu jeder Zeit auch teilweise in Deutsch und Englisch neben dem französischen Original. Das gleiche gilt für die Seminare Jacques Lacans, von Klassikern wie Charles Darwin und Karl Marx ganz zu schweigen.

fortgesetzt auf Seite 90

UNG ALS KULTURTECHNIK IM WANDE

I lit a thin green candle to make you jealous of me
But the room just filled up with mosquitos
They heard that my body was free
Then I took the dust of a long sleepless night
And I put it in your little shoe
And then I confess that I tortured the dress
That you wore for the world to look through

I showed my heart to the doctor: he said I just have to quit
Then he wrote himself a prescription
And your name was mentioned in it!
Then he locked himself in a library shelf
With the details of our honeymoon
And I hear from the nurse that he's gotten much worse
And his practice is all in a ruin

I heard of a saint who had loved you
So I studied all night in his school
He taught that the duty of lovers
Is to tarnish the golden rule
And just when I was sure that his teachings were pure
He drowned himself in the pool
His body is gone but back here on the lawn
His spirit continues to drool

An Eskimo showed me a movie
He'd recently taken of you
The poor man could hardly stop shivering
His lips and his fingers were blue
I suppose that he froze when the wind took your clothes
And I guess he just never got warm
But you stand there so nice, in your blizzard of ice
Oh please let me come into the storm

LEONARD COHEN

»One Of Us Cannot Be Wrong« / »Einer von uns muss sich irren«

EL DER ZEIT. ÜBERSETZUNG

Ich starr in das Licht einer Kerze
Und wünsch mir, dass du mich vermisst
Doch im Raum schwirrt nur ein Moskito
Schätze, dass der mich gleich sticht
Und wie im Irrsinn der Nacht, dieser schlaflosen Nacht
Beschwör ich die Mücke: Los sprich!
Ja, ich schwör jeden Eid, nachts quäl ich dein Kleid
Das du trugst für die Welt, nicht für mich

Ich klagte mein Leid einem Doktor,
Er meinte, ich wär längst verlor'n
Er stellte sich selbst ein Rezept aus
Und dein Name kam darin vor
Dann schloss er sich ein in seinem heiligen Schrein
Trieb mit all unserer Liebe nur Spott
Jetzt hab ich gehört, er sei völlig verstört
Und seine Praxis lang schon bankrott

Ein Heiliger schenkte dir Liebe
Ich kaufte mir sofort sein Buch
Darin schreibt er, die Größe von Liebe
Läg allein schon in ihrem Versuch
Und endlich wurde mir klar, der Mann spricht so wahr
Doch dann sprang er vor einen Zug
Sein Fleisch liegt da im Dreck, doch sein Geist ist nicht weg
Es plappert hier seitdem so klug

Ein Eskimo zeigte mir Fotos
Da spielst du die Katze im Schnee
Der Mann hat mir zitternd gestanden
Deine Schönheit, sie täte ihm weh
Nun ist er erstarrt, wie der Gletscher am Berg
Und der Nordwind taut ihn nicht mehr auf
Du stehst da in Weiß auf deiner Wolke aus Eis
Ach, bring mich mit dem Sturm zu dir rauf!

TEXT: Wolfgang Müller

Die im Martin-Schmitz-Verlag erschienen Beatles-Übersetzungen von Schlingensief-Akteur Klaus Beyer sind wahre Meisterwerke. Der Kreuzberger Dilettant wollte mit ihnen eigentlich nur seine Mutter beglücken. Solche Mühe kann zum Scheitern wie auch zu erstaunlichen Resultaten führen. Bei Beyer geschah beides gleichermaßen: »Lady Madonna, Kinder schrei'n wie toll / Doch es wundert, wie es einmal enden soll.«

Eine drängende Frage jeder Nachdichtung ist tatsächlich die der *Reimigkeit*. (Ich habe mich für eine Worteigenschöpfung entschieden, weil ich davon ausgehe, dass jeder sofort versteht, was damit gemeint ist.) Die Songtexte von Leonard Cohen wurden erstmals 1969 von Anna von Cramer-Klett und Anja Hauptmann ins Deutsche übertragen, wobei sie deren englischsprachige Reimigkeit zugunsten möglichst präziser Inhaltswiedergabe vollkommen ignorierten. Es bleibt das Verdienst des legendären März-Verlags, viele Songs von Cohen unter dem zauberhaften Titel *Blumen für Hitler* 1970 auf Deutsch erstveröffentlicht zu haben.

Nun ein weiterer Versuch im Jahr 2014. Gelingt es, die Vielschichtigkeit, die Ironie und den bitteren Ernst gleichermaßen zu erfassen, die in Cohens Zeilen so elegant miteinander streiten, flirten und interagieren? Ein Song trägt den Titel: »One Of Us Cannot Be Wrong«. Das März-Duo übertrug diesen seinerzeit mit: »Einer von uns kann sich nicht irren«. Liegt Autor Misha G. Schoeneberg nun eher richtig oder eher falsch, wenn er das Geheimnis lüftet und damit die inhärente Frage des Originalsatzes in eine Gewissheit überführt, die die deutsche Sprache gelegentlich mit sich zu bringen scheint? Er ist sich sicher: »Einer von uns muss sich irren«.

Das klingt sehr deutlich. Könnte aber nicht eher der Zweifel den Raum öffnen und in die sanfte Melancholie versetzen, die allein in der Stimme von Leonard Cohen liegt? Ironie findet sich kaum in dessen lakonisch warmer Stimme, aber doch reichlich in seinen Songtexten. In der neuen Übersetzung scheint der Blick auf die dünne grüne Kerze zu erstarren. *Reimigkeit* setzt hier das Maß. Das Licht, das einst die Motten, sorry, die Mücken anlockte, verlischt jäh. Die vielen kleinen tanzenden Moskitos, die den Raum in dichten Nebel hüllten, weil sich unter ihnen herumsprach, da stünde noch ein Blutkörper bereit, verwandeln sich nun in eine einsame Mücke, die in der deutschen Sprache mitunter die Größe eines Elefanten annehmen kann. Irgendwie erinnert mich die einsame, im Raum irrende Mücke an Caspar David Friedrichs »Mönch am Meer«. Und statt den Staub einer langen schlaflosen Nacht in dein kleines Schühchen zu stopfen, wird die zur Größe einer Mönchsgrasmücke (*Sylvia atricapilla*) Angeschwollene neue Adressatin einer regelrechten Beschwörung.

Hier kann auch ein Doktor nicht mehr helfen, ganz im Gegenteil. Selbst vom Liebesvirus erfasst, stürzt er ins Nichts. Und der Heilige ertränkt sich nicht im Pool, denn das wär' echt nicht cool. Er wirft sich vor den Zug – denn darauf reimt sich klug. Doch der gereimten Tragödien kein Ende. Die Versprechen der Erlöser entpuppen sich allesamt als heiße Luft. Sie landen – wie Ex-Bildungsministerin Schavan – doktorlos im Vatikan. Ihre Weisheiten indes führen losgelöst von ihren Körpern in Büchern und Talkshows ein munteres Eigenleben. Und der Film, den einst Leonard Cohens Eskimo drehte, erstarrt in Misha G. Schoenebergs Reim zum Still, zum Foto. Aus blaugefrorenen, zitternden Fingern wird ein Geständnis. Wo sind sie nur, seine blauen Lippen, seine Frostbeulen, wo ist das Zittern des Inuit geblieben? Und wo sind deine Kleider? Und warum bist du, du mein Herz brechende Geliebte, plötzlich zur Schneekatze geworden? Bist du etwa eine schnöde Pistenraupe? Verstehe, Puppe, willst Schmetterling werden? Dann musst du vielleicht noch etwas warten, bis der Sturm vorübergezogen ist. Sonst werden deine Flügel zerfetzt, und niemand wird an deiner Schönheit jemals erfrieren können.

V.A.
POEM – LEONARD COHEN IN DEUTSCHER SPRACHE
COLUMBIA / SONY

Für Musik mit Bildern und alle möglichen Filmformate einschließlich der beliebten Fernsehserien von den *Sopranos* bis zu *Breaking Bad* gilt das erst recht. Über YouTube ist es bekanntlich jederzeit möglich, Musikvideos anzusehen, bis die Kräfte schwinden. Vor allem aber kann eine des Englischen mächtigere Generation infolge der Digitalisierung stets synchron zum Veröffentlichungstermin auf die Originalversionen von Filmen, Serien und Büchern zugreifen. Die nächste HBO-Serie, der nächste Tarantino-Film ist immer nur einen Klick entfernt, synchronisiert und übersetzt wird zunehmend exklusiv für ältere Generationen. Das erleichtert nicht nur den Rezipienten und Interpretatoren die Arbeit, es erschwert die Installation der Deutungshoheit in bestimmten Medien und Institutionen wie Universitätsschulen. Die Diskurse können sich nicht mehr so einfach über Ein- und Ausschlüsse konstituieren, weil sie sich im Netz schon über die Kommentare gegenüber dezidierten Nerdansichten genauso öffnen müssen wie gegenüber dem gröbsten Unfug. Am deutlichsten war dies am Beispiel moderner amerikanischer Fernsehserien zu beobachten: Die autoritär strukturierten, oft männerbündlerisch auftretenden Kritiker mit Deutungshoheitsanspruch gab es auch weiterhin, nur war ihr Einfluss von nicht mal mehr kurzer Reichweite. Gegen die universalen Vertriebswege hatten sie keine Chance mehr, ihre Stimme versank häufig in verdienter Lächerlichkeit. »The harder they come, the harder they fall«, könnte man dazu singen. Den klassischen Medien und ihren Kritikern will es einfach nicht mehr gelingen, die Bilder der Serien in ihrer Kritik gültig zu repräsentieren. Den Fluss der Bilder- und Ton- oder Soundströme bekommen sie nicht mehr in den repräsentativen Griff, auch weil sie die mittlerweile schier unendlich gewordenen Techniken und Taktiken der Produzenten nicht mehr einfach kategorisieren können. Es ist ja auch wirklich nicht leicht, die totale Hemmung des Bildflusses wie ihr scheinbares Gegenteil, die äußerste Beschleunigung der Bildproduktion, als zwei Seiten desselben Aktes zu fassen.

Dabei war es für theorie- und popinteressierte Menschen noch nie leichter als derzeit, sich über neue oder auch nur modische Strömungen auf dem Laufenden zu halten. Ein extremes Beispiel dafür ist der spekulative Realismus. Entstanden in Frankreich und Großbritannien in der Mitte der Nullerjahre, verbreitete er sich vor allem über das Netz und Theorie- und Philosophieblogs. Das geht so weit, dass ein Blog wie etwa *Darkecologies* in fast jedem Eintrag mehr Welt, Theorie und Denken enthält als der gesamte Buchausstoß der Frankfurter Schule in der dritten, vierten und fünften Generation in den letzten zehn Jahren. Für die Übersetzung der Texte des spekulativen Realismus ins Deutsche in Buchform heißt das, dass sie nicht mehr die Importfunktion haben, die die SPEX der Achtziger für den Popjournalismus und der Merve-Verlag für die französische Theorie hatten. Die Übersetzungen sind Hinzufügungen, Multiplikatoren geworden, mit teilweise paradoxen Ergebnissen. So ist das in den USA und Großbritannien in Kunst- und den angeschlossenen Theoriekreisen meistdiskutierte Texte-zur-Kunst-Heft der letzten Jahre jenes, das unter dem Titel »Spekulation/Speculation« den spekulativen Realismus für hiesige Verhältnisse erklärt und diskutiert. Was daran Import oder Export ist, lässt sich nicht mehr genau bestimmen, dafür aber kann man feststellen, dass die Texte unterwegs sind. Und daraus folgen zunächst einmal nur mehr Theoriemöglichkeiten, was vor allem in Deutschland sehr viel ist, wenn man beachtet, dass es bisher noch niemand der legitimen oder illegitimen Theoretiker, Philosophen oder Kulturkritiker geschafft hat, eine plausible Theorie der Regierungszeit Angela Merkels vorzulegen. In Frankreich und England hingegen sollen sie, wie man hört, daran arbeiten.

David mit der Harfe

MISHA G. SCHOENEBERG ÜBER SEINE COHEN-ÜBERTRAGUNGEN

TEXT: Torsten Groß

Misha G. Schoeneberg, wie kam es zu der Idee, die Texte von Leonard Cohen ins Deutsche zu übertragen?
Die Wurzeln der Idee stammen aus einer Zeit, als »Rock & Rebellion« noch kein aufgepoppter Plastik-T-Shirt-Claim war, sondern der Traum einer Generation. Und aller Traum wie alle Kraft lagen in der Musik. Viele meiner Generation folgten diesem Traum »einer anderen Wahrheit« mit aller Radikalität. So kam ich zu Ton Steine Scherben, der Band, die das Wesen der Rockmusik in die deutsche Sprache übertrug: Lyrik ist Beschwörung! Als dort der Traum aus war, wollte ich den Dingen mehr auf den Grund gehen. Ich nutzte die Chance, an der Humboldt-Universität in Berlin zu studieren, machte eine Menge Abschlüsse. Und in den vielen Seminaren zu Übersetzungstheorien wurde die Idee geboren. Rilke hatte es getan, Stefan Zweig auch: Lyrik anderer Dichter ins Deutsche zu übertragen, ohne dass das Eigentliche – die lyrische Kraft der Poesie – verloren ging. So trat ich vor Leonard Cohen, dem ich im Mai 1993 vorgestellt wurde.

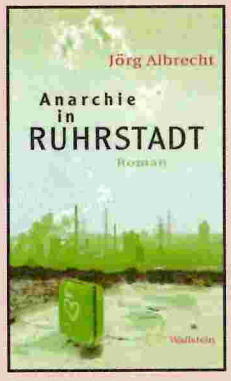
Wie verlief die Zusammenarbeit mit Cohen?
Diese Begegnung war mein einziger direkter Kontakt mit ihm. Cohen antwortete in der ihm eigenen Art: »I'm very proud that my German publisher is Buddha, so if he agrees, I do!« Cohen meinte seinen damaligen Verleger, den Budde-Verlag, der mir vollen Support gab. Ansonsten war die Arbeit ein langwieriger, sehr einsamer Prozess. Später lief der Kontakt über seinen Manager, Robert Kory, der meine Übertragungen sehr lobte, doch auch klarstellte, dass seine Aufgabe darin läge, »Leonard's peace and quiet« zu wahren. Das war mir sehr recht, denn ich suchte nicht die anbiedernde Nähe zum Künstler. Meine Arbeit ist eine tiefe Verneigung.

Welche Probleme sehen Sie bei der Übersetzung kultureller Werke?
Das ganze Wissen der Menschheit basiert auf Übersetzungen und ist damit sehr fehlerhaft. Es gibt keine Identität zwischen zwei Sprachen, nur Adäquatheit. Dennoch gibt es gute und schlechte Übersetzungen. Die Form ist gegeben, sie ist einzuhalten. Der Übersetzer ist niemals frei, er muss sich den überprüfbaren Kriterien einer Adäquatheit, der größtmöglichen Nähe zur Intention des Autors, stellen. Das basiert auf Wissen, harter Arbeit, den gleichen kulturellen Bezügen und auch auf Talent, wie man immer hofft.

Was war das zentrale Anliegen der Adaptionen?
Adaptionen trifft es nicht, denn die deutschen Übertragungen bleiben gattungstreu *pure Lyrik*. Und darum ging es: Es muss am Ende so klingen, als wäre die Übersetzung das Original. Inwieweit das gelungen ist, zeigt das Album *Poem – Leonard Cohen in deutscher Sprache*. Die Lieder Leonard Cohens sind größer als er selbst, sie werden überleben. So wie es einst König David geschah, als er seine Harfe in den Baum hängte: Da sangen Lied und Baum für die Herrlichkeit!

JÖRG ALBRECHT
ANARCHIE IN RUHRSTADT
WALLSTEIN, 240 SEITEN

Mehr als 17 Millionen Einwohner zählt die Ruhrstadt im Jahr 2044. Alles Kreative. Im Jahr 2015 nämlich wurden die 53 Städte und Gemeinden des Ruhrgebiets zu einem urbanen Neugebilde verschmolzen: Kreative aller Länder, vereinigt euch – in der Ruhrstadt! Jörg Albrechts neuer Roman nimmt also – wie bereits 2012 in *Beim Anblick des Bildes vom Wolf* – den naiven Hype um die Kreativindustrie aufs Korn. Wie schon der Titel *Anarchie in Ruhrstadt* verrät, scheitert das Experiment jedoch nach 30 Jahren, weil sich die digitalen Bohemiens der Zukunft zunehmend abkoppeln von der Realität, während die Nicht-Kreativen die Schnauze voll haben vom diktatorischen Kreativsozialismus. Der Roman schildert die Ruhrstadt-Metropole als Zukunftsvision aus hippen Bürospaces, Kreativ-Villages und Relaxräumen, in denen die auf verschiedene Stadtmodule verteilten Kreativen ihre Kunst und Kultur produzieren. Sie nennen es Arbeit. Albrecht weiß es besser: Sein oft genial satirischer Roman ist ein futuristischer Zerrspiegel, der mit Sprachwitz und Einfallsreichtum demonstriert, warum die heutige Kreativwirtschaft eine Arbeitsform ohne Zukunft ist. Schöne alte Welt hingegen, die so intelligente (Pop-) Literatur hervorbringt wie die von Jörg Albrecht.



Uwe Schütte

CLEMENS PORNSCHLEGEL
NACH DEM POSTSTRUKTURALISMUS. FRANZÖSISCHE FRAGEN DER 1990ER- UND 2000ER-JAHRE
TURIA + KANT, 235 SEITEN

Der Germanist Clemens Pornschlegel, der in Besançon gelehrt hat, hat ein ehrgeiziges Unternehmen in Angriff genommen. Mit seiner vorliegenden Essaysammlung verfolgt er kein geringeres Ziel, als die bestehende deutsche Rezeption französischen Denkens in Frage zu stellen und auf krasse Leerstellen hinzuweisen. Worum also geht es? Sein Kampf gilt, das ist unschwer auszumachen, den »Clichés«, die das deutsch-französische Verhältnis prägen. Seine Auswahl der (alternativen) Autoren erscheint nicht nur auf den ersten Blick vollkommen willkürlich. Pornschlegel fasst die vorgestellten Denker indes mit einer Klammer zusammen: Es handle sich um »unbeachtet gebliebene Autoren« und »spezifische Intellektuelle«.

Der Autor beschäftigt sich unter anderem intensiv mit dem Rechtshistoriker und Psychoanalytiker Pierre Legendre, dessen Schriften er im Verlag Turia + Kant herausgibt, mit dem drittklassigen Cyperpunk-Autor Maurice G. Dantec, dem links-sozialdemokratischen Juristen Alan Supiot und dem auch in Deutschland in Demokratie-Diskussionen rezipierten Claude Lefort. Das Faible, das der Literaturwissenschaftler für diese *célèbres inconnus* hat, lässt sich an zwei Adjektiven festmachen: Sie sind für ihn alle unglaublich querdenkerisch und tabubrecherisch.

Was man aber zu lesen bekommt ist, ein unmotiviertes Potpourri und eine omnipräsente arbiträre und nur inhaltsbezogene Lektüre von Houellebecq, der in fast allen Kapiteln – insgesamt im Buch mehr als 50 Mal – zu Rate gezogen wird. Pornschlegels landeskundliche Kenntnisse zum französischen Bildungssystem, zu den Motiven der ehemaligen Mitglieder der maoistisch-spontanistischen Gruppe »Gauche prolétarienne« und zu den Diskussionen um die »laïcité« sind nicht uninteressant, doch zumeist machen ihm seine tendenziöse Sichtweise und die prätentiöse Rhetorik, die sich verdächtig oft gegen kritisch-emanzipatorische und feministische Ansätze und gegen das Phantasma einer »political correctness« positionieren, einen Strich durch die Rechnung und lassen ihn wie einen *old fart* dastehen. Hier retten ihn auch nicht mehr die nicht gerade frischesten Lyrics von Metallica, Patti Smith, The Clash, X-Ray Spex oder die Rhymes der »Rap-Artisten« (!) IAM, die er als Zitate den Artikeln vorausschickt. Debatten um Prekarisierung, die Intermittents oder den kognitiven Kapitalismus, die in Frankreich von anderen »spezifischen Intellektuellen« in Zeitschriften wie *Vacarme* oder *Multitudes* oder auch *Inrockuptibles* geführt wurden, scheinen am Literaturwissenschaftler spurlos vorbeigezogen zu sein.

Nach dem Poststrukturalismus ist das typische Produkt eines dilettierenden Frankophilen, dem seine Freunde zu Unrecht geraten haben, seine diversen Einzelvorträge und Essays zu einem Buch zusammenzubinden.

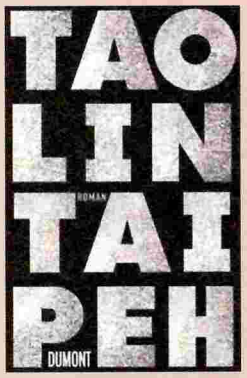
Pascal Jurt

TAO LIN
TAIPEH
DUMONT, 288 SEITEN

Tao Lin soll der neue Kafka sein oder auch der neue David Foster Wallace oder jedenfalls irgendjemand Neues. Auch Vergleiche mit Bret Easton Ellis werden laut, weil man offenbar gerne Namen droppt. Aber nicht nur seine Kritiker, sondern auch Tao Lin selbst tut dies mit großem Spaß in seinem dritten Roman *Taipeh*: »Er dachte nur: Hunter S. Thompson.«

Der Blog-gehypte Jungautor Paul will oder sollte eigentlich seinen Wurzeln in Taipeh auf die Spur gehen, entkommt dabei aber der Lethargie seines bedeutungslosen, repetitiven Bedford-Avenue-Lebens nicht. Ein ansteckender Drogenrausch, der erst prätentiös und abgeschliffen, geradezu trostlos und deprimierend anmutet, bis man als Leser selbst abstumpft. Dann will man das Buch nicht mehr aus den Händen legen, weil man der Figur Paul wie unter einer Käseglocke erschreckend nahe kommt. Im ermüdenden Ennui seines Hipsterintellektuellen-Daseins nimmt Paul zwar Unmengen an Seroquel, Xanax und Ambien, kauft aber seine Alfalfa-Sprossen ausschließlich im Bio-Supermarkt. Man wird von Pauls latentem Selbstmitleid eingelullt und verliert schnell den Überblick darüber, was hier gerade hochintelligente Gedankengänge sind und was selbstgefällige Stoner-Logik. So etwas Altmodisches wie einen Plot gibt es erst gar nicht, und nach Taipeh kommt Paul auch erst nach knapp 200 Seiten. Das ist egal, denn er macht dort genau das gleiche wie in Brooklyn: nichts.

In seinem Wattezustand ist *Taipeh* verstörend passiv, aber wunderbar beobachtet, bisweilen angenehm abschweifend. Tao Lin beschreibt das Drama der Twens aus der Ferne mit großem Sicherheitsabstand. Paul hat den Zugang zu sich, zu seiner Freundin und zu seinen Wurzeln sowieso längst verloren, aber nicht einmal mehr die Sinnfrage kommt auf. Lieber kommuniziert der Junge mit der extrem hohen Internetaktivität mit seiner Freundin, die neben ihm sitzt, über die Gmail-Chatfunktion.



Tao Lin ist der Anti-Existentialist der Twens und *Taipeh* beschreibt ihr Drama – ohne Drama und ohne Spannungsbögen. Was bleibt, ist ein trauriger Nachgeschmack und die Erkenntnis, dass die schlimmste Katastrophe des Lebens die Indifferenz ist.

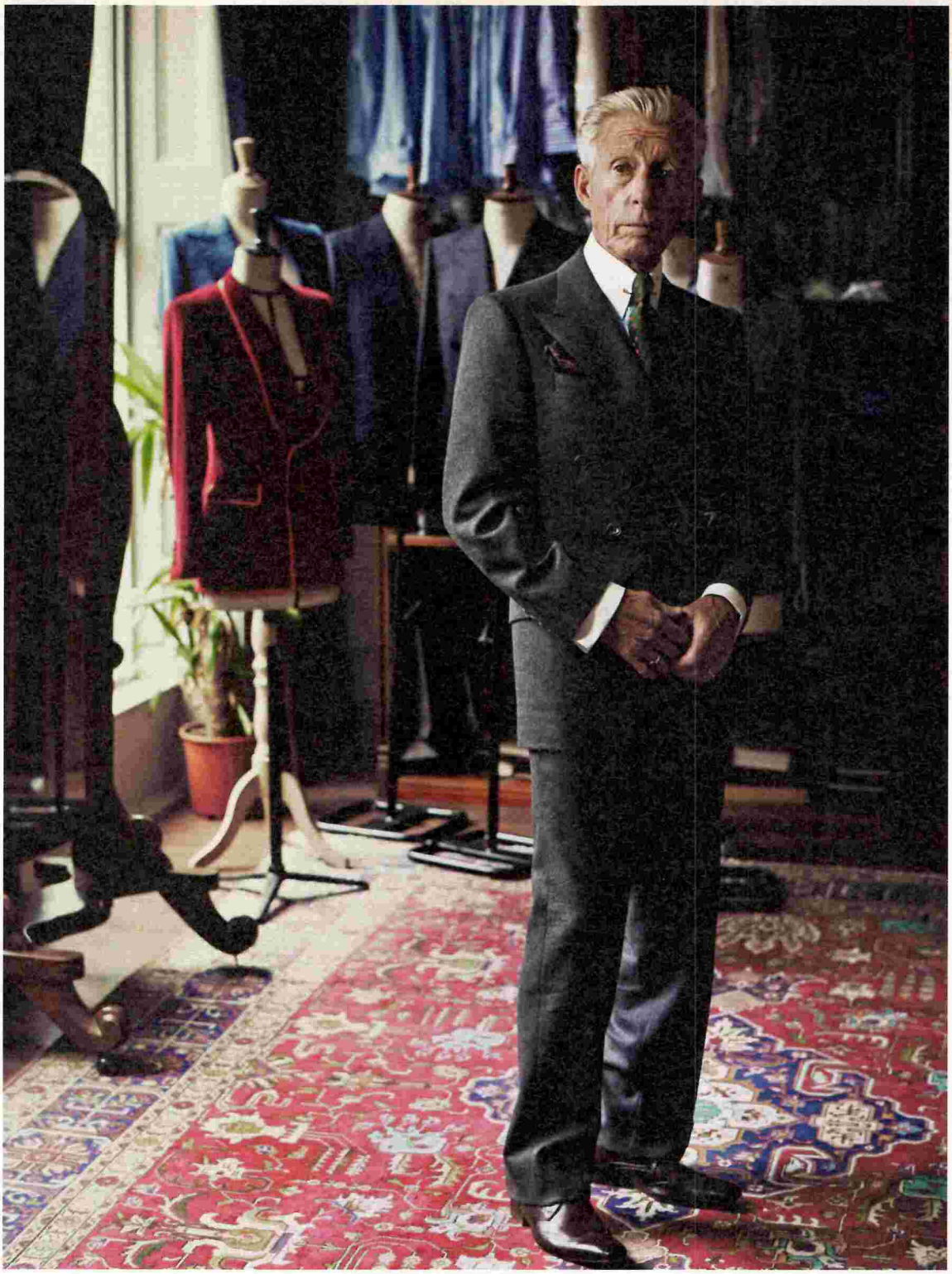
Jacqueline Krause-Blouin

»Eine Krawatte muss ein eigenes Leben führen«

EDWARD SEXTON

TEXT: Jacqueline Krause-Blouin
FOTOS: Phil Dunlop

Der 72-jährige Edward Sexton ist der Maßschneider der Rock-Aristokratie und eine lebende Legende der Savile Row. Lennon, Jagger, Bowie – Sexton hat sie alle eingekleidet und den Stil des *Swinging London* entscheidend mitgeprägt. In Maßanzug und Lackschuhen empfängt der Mann, der einst Stella McCartneys Lehrmeister war, zum Afternoon-Tea in seinem Londoner Atelier.



Edward Sexton in seinem Atelier in Chelsea. Den kirschroten Blazer im Hintergrund fertigte er für Naomi Campbell an.

Edward Sexton, gibt es wirklich 85 Arten eine Krawatte zu binden?

Ja, bestimmt! Aber ich kenne nur meine Lieblingsarten, die ich für besonders elegant halte. Sicher gibt es auch einige, die ich nicht kenne, aber die sehen dann auch garantiert nicht gut aus. Wissen Sie, Darling, das ganze Krawattengeschäft ist eine Wissenschaft für sich. Das fängt schon beim Kauf an. Um die richtige Krawatte zu kaufen, muss man erst mal wissen, welche Art von Hemd einem steht. Eine Krawatte muss ein eigenes Leben führen, aber dafür braucht sie die richtige Umgebung. Es ist eine Kunst, richtig einzukaufen und sich korrekt zu kleiden. Man kann den tollsten und teuersten Anzug der Welt kaufen, aber wenn er nicht sitzt und nicht zum Typ passt, wird er nie lebendig wirken. Die Manschettenknöpfe, die Accessoires! Kleider machen den Mann, und wenn der Mann sich durch die angemessene Kleidung richtig ausdrücken kann, fühlt er sich besser und kommt besser rüber.

Kein Wunder, dass viele Männer eingeschüchtert sind, wenn es um das Thema Mode geht.

Ja, sie wissen nicht viel über Kleidung, und das macht sie unsicher. Außerdem glauben viele, für guten Stil brauche man Geld. Es ist aber egal, wie viel Geld man hat, der natürliche Sinn für Mode hat damit

rein gar nichts zu tun. Manche Männer sehen in den billigsten Stoffen umwerfend aus und manche in der teuersten Seide wie Clowns. Aber das ist Teil meines Jobs, ich bespreche alles mit meinen Kunden und versuche, ihren Typ einzufangen.

Aber die Wenigsten können sich einen 7000 Euro teuren Anzug leisten.
Das ist mir bewusst. Wir arbeiten gerade an einem Projekt namens *Made To Measure*. Da werden Anzüge nach meinen Mustern und mit meinen Details maschinell hergestellt, die kosten dann bedeutend weniger. Man bestellt online, kommt aber trotzdem bei mir vorbei, wo dann Maß genommen wird, das muss sein. Sonst kann man ja gleich in eine chinesische Fabrik gehen. Wenn die jungen Männer oder Frauen älter werden und über mehr Einkommen verfügen, können sie die wahre Edward-Sexton-Experience erleben. Ein handgemachter Anzug ist eine Investition fürs Leben.

Wie wurde eigentlich das Einstecktuch zum It-Accessoire der Männermode?
Ach, die Frauen haben so viel mehr Freiheiten in der Hinsicht. All die schönen Ohrringe und Ketten, die sie tragen dürfen. Wir Männer sind da sehr eingeschränkt. Eine Blume im Knopfloch oder ein Taschentuch, das war es auch schon. Vor langer, langer Zeit war das Taschentuch ein praktisches Hilfsmittel und kein modisches Accessoire. Männer hatten die grässliche Angewohnheit, Schnupftabak zu schnupfen, da mussten sie stets ein Taschentuch bereithalten. Dann fingen manche Männer an, bunte Taschentücher oder Seidentaschentücher als Modestatement zu tragen. In den Filmen aus den Dreißigern und Vierzigern kann man

Die Row stand für Qualität, aber noch nicht für Style. Es war damals kein hipper Ort, und da kamen wir ins Spiel. Vieles ist uns einfach in den Schoß gefallen. Als wir die Beatles einkleideten, hatten wir doch auch keine Ahnung, dass die Jungs die Anzüge auf dem Zebrastreifen der Abbey Road anziehen würden! Dass Mick und Bianca Jagger unsere Anzüge zu ihrer Hochzeit trugen, war auch ein glücklicher Zufall. Das Schicksal hat es gut mit uns gemeint, man hätte das alles nicht besser planen können.

Tommy Nutter war der It-Boy Ihrer Generation.
Tommy war sehr viel unterwegs, verkehrte in sehr guten Kreisen und lullte die Berühmtheiten mit seinem Charme ein. Sein Lover war Peter Brown, der davor mit Brian Epstein zusammen war. Das war aber kein Problem, im Gegenteil – es war eine sehr promiskuitive Zeit. Aber das will ich jetzt besser nicht alles ausplaudern! *(lacht)* Zu unserer Eröffnungsparty kamen alle, die etwas auf sich hielten: Industrielle, Entrepreneure, Rockstars, Politiker! Unser Laden auf der Savile Row war der *place to be* und wir waren die neuen Jungs im Viertel. Außerdem standen bei uns riesige violette Kerzen in Penisform. *(lacht)*

Warum hieß ihr Geschäft »Nutters« und nicht »Nutters & Sexton«?
Weil ich ganz am Anfang offiziell nur ein Angestellter der Firma war, erst später wurden Tommy und ich Partner. Tommy war der Frontmann, der »Meeter & Greeter«. Aber es hat nicht lange gedauert, bis unsere Investoren merkten, wer das Geschäft wirklich führte. Also machten sie auch mich zum Direktor. Nach einer Weile habe ich allen anderen ihre Anteile abgekauft. Es nervt mich, wenn Leute nicht die gleiche Leidenschaft mitbringen, die ich an den Tag lege. Für manche

»Nicht alles war gut, und ich habe auch Fehler gemacht. Aber nicht sehr viele.«

das gut beobachten. Diese Zeit inspiriert mich noch heute. Denken Sie auch an all die wunderbaren Frauen! Nichts hat mehr Sexappeal, als eine Frau in einem handgemachten Seidenanzug. Joan Crawford ist der Beweis dafür. Man muss nicht viel Haut zeigen. Die Form ist ausschlaggebend.

Als Sie mit Ihrem Partner Tommy Nutter Ihr Geschäft auf der berühmten Savile Row eröffneten, glich das gewissermaßen einer Revolution. Was war so anders an Ihnen?
Die typische Klientel der Savile Row waren Lords und deren Söhne, die zur Militärakademie gingen und sich ihre Uniformen und Hochzeitsanzüge von den Schneidern anfertigen ließen. Mit einer Ausnahme: Donaldson, Williamson & Ward, wo ich damals arbeitete. Da kamen auch schon mal Fred Astaire, Cary Grant oder Sinatra vorbei. Die Anzüge waren ein bisschen flamboyanter als die der anderen Schneider, aber immer noch extrem elegant. Als jedoch Tommy und ich uns selbständig machten, war London in einer Umbruchphase. Die Rockstars verdienten plötzlich viel Geld und wollten Qualität, ohne dafür an Coolness einzubüßen. Wir haben einfach den Zeitgeist erkannt. Wissen Sie, Darling, wir waren nicht darauf aus, Geschichte zu schreiben. Wir waren einfach zwei junge Burschen, die ihre eigenen Bosse sein wollten. Wir waren anders, wir waren jung, wir wollten uns ausdrücken! King's Road, Carnaby Street – London war am Swingen! Die Savile Row war zu staubig für die Künstler und die Berühmtheiten.

ist ein Hobby, was für mich mein Leben ist. Ich wollte weiterkommen und nicht das Boot verpassen. Ich verpasse nicht gerne Boote, Darling. Tommy und ich arbeiteten dann eine lange Zeit als gleichberechtigte Partner, bis er eine andere Richtung einschlagen wollte. Er wollte Filme ausstatten, aber das war eine schlechte Idee. Ich habe weitergemacht und den Namen in »Edward Sexton« geändert. Meine Marke hat eine viel größere Tiefe, mehr Tradition und viel mehr Charakter als »Nutters« jemals hätte haben können. Es reicht eben nicht, ein süßer, gut aussehender Junge mit tollen Kontakten zu sein. Ich habe das Essen auf den Tisch gebracht! Ich habe die Stoffe auf die Kunden gebracht. Viele Kunden waren zwar Künstler, vielleicht verrückt und womöglich high, aber die waren nicht dumm. Die wussten ganz genau, wer der Koch war und wer nur servierte.

War es nicht schwer, ein Geschäft auf der Savile Row zu bekommen? Immerhin waren Sie das erste neue Etablissement seit über 120 Jahren.
Ja, wir hatten Glück. Als wir unser Geschäft eröffnen wollten, wurde gerade ein neues Haus gebaut. Es waren ganz winzige Räumlichkeiten, aber es war eine Adresse auf der Savile Row, das war der Schlüssel zum Erfolg. Wir hatten das Geschäft nicht von unseren reichen Daddys geerbt, wir hatten es selbst auf die Beine gestellt, wir waren die Revoluzzer. Dass wir verschiedene Tweed-Stoffe kombinierten, war ein Skandal! Die alten Meister der Savile Row haben uns gehasst.

Man gab Ihnen sechs Monate ...
Ja, aber die Wahrheit ist, ich bin heute noch da, und die sind schon lange ausgestorben. Wissen Sie, wir waren die ersten, die eine Schaufensterdekoration hatten. Die Kunden der alten Schneider kamen an unserem Fenster vorbei, gingen dann zurück zu ihren Schneidern und sagten »Können Sie das so machen wie bei Nutters?« Das hat den Alten nicht gefallen, sie hassten uns, denn deren Kunden wurden schon bald unsere Kunden. Die dachten, sie seien etwas Besseres, aber keiner von denen hätte jemals einen Damenanzug zustande gebracht, dafür wären sie sich auch zu fein gewesen. Ich dagegen bin ein Meister darin.

Damit gaben Sie dem männerdominierten Terrain Savile Row einen neuen Akzent. Erinnern Sie sich an Ihre erste weibliche Kundin?
Ja, unser Freund und Kunde Justin de Villeneuve brachte einen Tages seine Freundin mit. Es war Twiggy! Sie war sehr androgyn, und wir fingen an, ihr Anzüge zu schneidern. Sie sah umwerfend aus in ihrem berühmten kirschroten Samtanzug. Bald darauf schnitt sie sich die Haare kurz und wurde ein großer Star. Damenschneiderei ist eine komplett andere Sache. Das ist eher wie Bildhauerei, ich musste umdenken, da ich ausschließlich Herrenschneiderei gelernt hatte. Aber ich hatte Glück und durfte bei Sir Hardy Amies, dem Couturier der Queen, lernen. Im Gegenzug zeigte ich ihm, wie man für Herren schneidert. Dann gab es da noch Bill Blass in New York. Wissen Sie, diese Designer kannten sich alle – das war die Gay-Mafia! Aber immer wenn die großen Designer neue Kleidung für sich selbst brauchten, kamen sie zu mir. Bill Blass holte mich nach New York, und dort lernte ich viel über Frauen. Über Frauenschneiderei meine ich natürlich! *(lacht)* Dann kamen Bianca Jagger, Joan Collins, all die kurvenreichen Frauen mit den wunderschönen Körpern. Textile Bildhauerei ist eine Kunstform für sich.

Wie sieht heute die typische Edward-Sexton-Kundschaft aus?
Nun, mit der EU haben wir viele europäische Kunden gewonnen, die Amerikaner kommen gerne, und ich kleide auch sehr viele wohlhabende Russen ein. Aber manchmal fliegt mich auch der Scheich von Katar ein. Die Rockstars kommen nach wie vor, doch mich ehrt besonders, dass nicht nur die alten Berühmtheiten kommen, sondern auch ihre Kinder. Sean Lennon, James McCartney, Jade Jagger. Kürzlich fertigte ich alle Anzüge für Marc Ronsons Hochzeit an, all die jungen Leute kamen zu uns, es war ein Fest. Auch Peter Doherty ist ein sehr feiner Kerl, allerdings hätte ich mir bei ihm etwas mehr Pünktlichkeit gewünscht. Aber Rockstars wissen halt nicht, was 10 Uhr morgens bedeutet, das kenne ich ja schon. *(lacht)*

Auch eine andere berühmte Tochter hat Ihnen viel zu verdanken.
Ja, eines Tages war ich bei Linda McCartney, um Maß zu nehmen, als plötzlich Paul hereinstürmte und sagte, ich müsse ihm ganz schnell einen Anzug schneidern, er würde von der Queen zum Sir ernannt werden. Ich musste ihm quasi über Nacht einen grauen Frack schneidern. Bei einer Anprobe erzählte er mir, dass seine Tochter Stella bald auf eine Modeschule gehen würde. Ich sagte ihm: »Paul, das ist erfreulich, aber zuerst sollte sie eine anständige, altmodische Lehre in einem echten Atelier machen.« Tage später fragte er mich, ob ich seine Tochter ausbilden würde. Was hätte ich auch machen sollen? Würden Sie etwa Nein zu Paul McCartney sagen? *(lacht)*

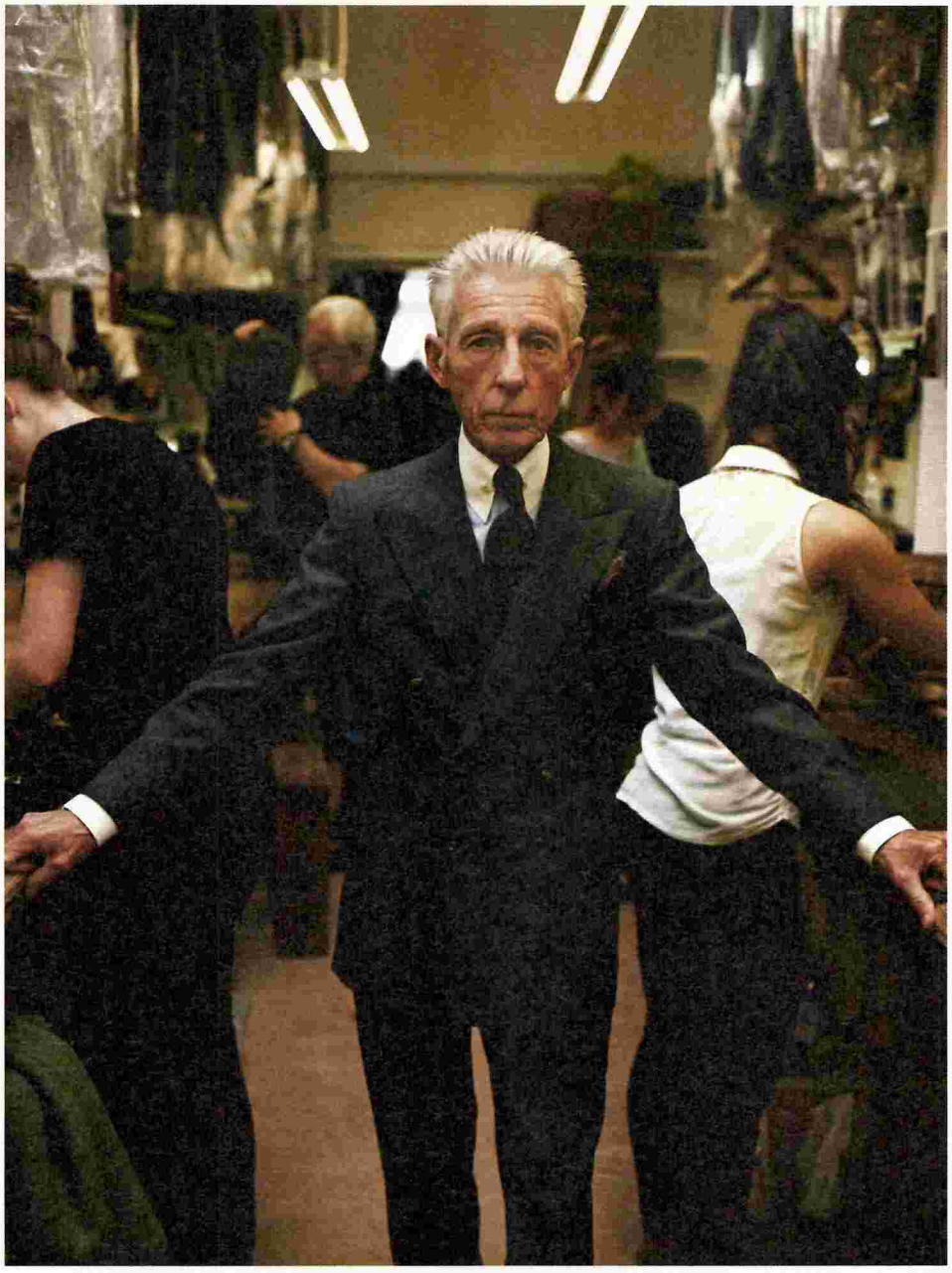
Wie war Stella McCartney denn als Lehrling?
Sie hat sich bewährt, sie kam fast drei Jahre lang zu mir und hat das ganze Handwerk von Grund auf seriös gelernt. Sie war sehr gründlich und ich bin unglaublich stolz auf sie. Stella wollte ihre eigene Identität schaffen, sie wollte nicht Paul McCartneys Tochter sein, sondern eine eigene künstlerische Persönlichkeit entwickeln. Ich liebe sie dafür! Schon bald kamen die Leute von Chloé auf sie zu und engagierten sie als Chefdesignerin. Aber nach ein paar Monaten gab es Probleme. Sie haben Stella nicht verstanden. Chloé ist, was wir die *fleur* nennen – sehr viele Rüschen, sehr romantisch, sehr leicht. Stella war aber an härtere Strukturen, an Grafisches gewöhnt. Also kamen die Chloé-Bosse aus Paris zu mir und baten mich, Stellas Mentor zu werden. Ich wurde der Übersetzer zwischen Stella McCartney und Chloé. Ich arbeitete also knapp vier Jahre in Paris, und Chloé wurde mit Stella wahnsinnig erfolgreich. Mir wurde das aber zu stressig, ich hatte ja immer noch mein eigenes Geschäft hier in London und wollte für meine Kunden da sein. Bei zu viel Hin und Her kriege ich Kopfschmerzen.

Welche Station Ihrer Karriere macht Sie besonders stolz? Ist es das *Abbey-Road*-Cover?
Nein, ich bin stolz auf alles, ich bin stolz, dass ich noch lebe! Wissen Sie, ich würde es gar nicht unbedingt Stolz nennen, eher Dankbarkeit. Nicht alles war gut, und ich habe auch Fehler gemacht. Aber nicht sehr viele. *(lacht)* Mir wurde diese Gabe Gottes zuteil, und ich bin dankbar, dass ich sie mein Leben lang ausleben durfte. Ich bin 72 und immer noch so leidenschaftlich wie mit 18. Ich arbeite vier Tage die Woche, und ich bin jeden Morgen aufgeregt, ins Büro zu kommen. Die Kunden würden mich aber auch nicht gehen lassen, die wollen nicht Edwards Assistenten, die wollen Edward! Aber zurück zu Ihrer Frage: Ich glaube, mit Naomi Campbell zusammenzuarbeiten, war mein persönlicher Höhepunkt. Ich lernte sie kennen, nachdem ich alle Supermodels für das Duran-Duran-Video »Girl Panic!« eingekleidet hatte. Naomi ist die schönste und aufregendste Frau der Welt. Abgesehen von meiner Frau natürlich, die mich immer unterstützt hat. Wir sind nun 51 Jahre lang verheiratet, nicht jede hätte den ganzen Zirkus mitgemacht.

Trug Ihre Frau zur Hochzeit einen Anzug?
Nein, sie hatte das wunderschönste weiße Kleid an. *(lächelt und denkt lange nach)* Sie sah so perfekt aus! Und mir fertigte mein damaliger Chef einen ganz besonders eleganten Anzug, das war sein Hochzeitsgeschenk.

1990 haben Sie sich entschlossen, die Savile Row zu verlassen.
Wissen Sie, unser Vertrag lief 21 Jahre lang. Oh, Darling, 21 Jahre vergingen wie im Flug. Wir konnten unseren Vertrag nicht verlängern, deswegen habe ich versucht, mit einer anderen Firma zusammenzuarbeiten, aber das hat überhaupt nicht funktioniert. Es war schrecklich. Es war, als ob man versucht, einen Rolls-Royce in einer Opel-Fabrik herzustellen. Also zog ich zum Beauchamp Place. Hier habe ich die Werkstatt direkt neben dem Anprobezimmer. Meine Lehrlinge sehen die Kunden, und so fließt ein Extrakick Stolz in jedes Kleidungsstück mit ein. Bei herkömmlichen Schneidern kommt irgendein *old boy*, öffnete dir die Tür und mustert dich, nimmt Maß, und du kommst erst zur Anprobe wieder. Du weißt also nicht, was in der Zwischenzeit mit deinem Anzug passiert ist, sie könnten ihn nach China geschickt haben, wer weiß das schon! Bei mir kann man genau sehen, wer welchen Stich macht, das ist sehr viel persönlicher. Das hier ist das Richtige, Baby!

Wie hat sich die Savile Row seit der *Swinging-London*-Zeit verändert?
Ach, sie hat sich sehr verändert. Die meisten Schneider sind gestorben und die Geschäfte wurden von den Kindern nicht weitergeführt. Die



Mietpreise sind explodiert, da kamen manche auf die Idee, sich ein Haus mit einer anderen Marke zu teilen – so haben viele ihre Identität verloren. Viele von den alten Firmen sind aber auch selbst schuld, sie haben vergessen, dass man in Lehrlinge investieren muss, um ein Unternehmen auf lange Sicht fortzuführen. Die Räumlichkeit auf der Savile Row kann sich heute keiner mehr leisten, deswegen gibt es dort nun so grausige Ketten wie Abercrombie & Fitch. Das ist traurig. Die wollen ihrer Marke ein bisschen Prestige kaufen, haben aber nichts mit der ursprünglichen Idee der Savile Row zu tun.

Auch Tom Ford wollte sich offenbar ein wenig Savile-Row-Charme verschaffen. Sie beschuldigen ihn, Ihre Entwürfe kopiert zu haben.
Tom Ford ist ein sehr erfolgreicher Mann, den kann man nicht umhauen. Ach wissen Sie, seine Leute waren hier, und ich habe Ihnen alles gezeigt. Dann sah ich das alles auf einmal ganz groß aufgezogen auf dem Laufsteg. Er hat versucht, uns zu kopieren, aber unseren Ausdruck kann man nicht so einfach einfangen, die Details hat er nicht verstanden. Dabei hätte er doch einfach ehrlich sein können, dann hätte ich ihm gerne geholfen. Mein Kumpel Bernie Ecclestone sagte zu mir: »Warum sollte jemand einen Ford von Tom wollen, wenn er einen Rolls-Royce von Edward haben kann?« Bernie ist halt kein Narr.

Mr. Sexton, Sie hatten sie alle, gibt es trotzdem noch jemanden, den Sie gerne einkleiden würden?
Ich würde gerne mit Vivienne Westwood arbeiten. Wir könnten uns bestimmt wunderbar gegenseitig ergänzen, das wäre ein Spaß! Oder Tom Ford! Dem könnte ich mal zeigen, wie man sich richtig kleidet! *(lacht)*

ALBUM DER AUSGABE
Kindness
Otherness

KINDNESS
OTHERNESS
FEMALE ENERGY / PIAS COOPERATIVE

Otherness scheint es auf kuriose Vereinigungen regelrecht angelegt zu haben, der Titel ist Programm.

TEXT: Matea Prgomet

Adam Bainbridge ist nicht nur ein bekennender Philanthrop, der an das vereinende Vermächtnis von Popmusik glaubt. In jüngster Zeit ist der Engländer mit indisch-südafrikanischen Wurzeln auch noch mit kuratorischem Auftrag in eigener Sache unterwegs – Deckname und Philosophie zugleich: Kindness. Dass Bainbridges Vision von musikalischer Großzügigkeit von Anfang an als sehr ambitioniertes Konzept ausgeschrieben war, legte er 2012 mit seinem Debüt *World, You Need A Change Of Mind* offen. Die leichtfüßige Discoplatte im kultivierten Spannungsfeld von Funk, Jazz und Soul musste sich allerdings gegen den Vorwurf von Hyperreferenzialität stemmen: Die Songs seien zu einer verwaschenen Instagram-Montage verkommen, hieß es, das Album sei wenig mehr als eine gut geölte Zitatmaschine.

Diese Engführung von Bainbridges Songwriting auf eine fröhliche Fingerübung mit Aufmerksamkeitsdefizitsyndrom fokussierte aber auf das falsche Ende des Kindness'schen Manifesto. Das Kontinuum der Popmusik, sofern dem machiavellistischen Geschmäcklertum enthoben, bewegt sich nämlich jenseits von Kategorien wie Geschlecht, Einheit, Genre oder müder Referenzzuschreibung. Wie Bainbridge es selbst in einem Tutorial-Videoclip zu seinem Song »House« mit einem Gebärdenspiel irgendwo zwischen Peter Pan und Bob Ross zum Ausdruck brachte: Popmusik ist frei und vor allem freigiebig, wer das immer noch nicht geschnallt hat, ist selbst schuld.

Mit *Otherness* knüpft Bainbridge in puncto sonischer Großzügigkeit nun an eine neue Schnittstelle an und ruft dafür eine imposante Reihe von Kollaborateuren auf den Plan, die von den R'n'B-Vandalen Dev Hynes alias Blood Orange und Fade-To-Mind-Muse Kelela über Popchamäleon Robyn und das legendäre Produktionsduo Jimmy Jam & Terry Lewis bis hin zu Jimmy »The Senator« Douglass reicht. Wer hier nur muskelspielendes Namedropping vermutet, irrt. Bainbridge bringt die Vielfalt an gegensätzlichen Akteuren auf einen gemeinsamen Nenner und steht fast wie nebenbei als delegierendes Mastermind im Zentrum der kollaborativen Impulse. Mit Erfolg.

Kelela mutet außerhalb ihres gängigen, unterkühlten Club-Beat-Gewands unverhofft lasziv an und dominiert den furios skandierenden Bläser-Funk von »World Restart« und die Art Of Noise zitierende Ballade »With You« mit sanftem, aber bestimmendem Drängen, bis sie, hauchend und ganz Femme fatale, zur Zauberformel einer jeden Verführung findet: »Baby, tell me your fantasies!« Auch »Who Do You Love« feat. Robyn entpuppt sich als echtes Highlight: Die Synergie zwischen dem kristallinen Sopran der schwedischen Powerfrau, einer im Geiste Arthur Russells funky krachenden Drum-Machine und dem wunderbar warmen Gurgeln einer Hammond-Orgel, führt zu einer schelmischen, nicht minder fruchtbaren Mesalliance. *Otherness* scheint es auf diese kuriosen Vereinigungen regelrecht angelegt zu haben, der Titel ist Programm. Das Interessante dabei ist, dass sich die so entwickelnde Dialektik in absolutem Wohlgefallen auflöst. Wie sonst könnte man ein Stück wie »8th Wonder« erklären, bei dem sich butterweiche Saxofonklänge mit ätherischen Harfenkaskaden vertragen und der sonore *Frenglish*-Singsang des ghanaischen Rappers Manifest genau die passende Ergänzung zu Bainbridges Crooning hergibt?

Tatsächlich ist dieses Duett nicht der einzige Link, den *Otherness* zu kontemporärer afrikanischer Musik herstellt. Für den Song »For The Young« entstaubt Bainbridge ein Sample von Jazz-Altmeister Herbie Hancock, der bereits 1985 in Zusammenarbeit mit dem westafrikanischen Musiker Foday Musa Suso für eine eklektische Fusion von Elektro, Funk und afrikanischen Idiomen sorgte. Hauptakteurin des Hancock/Suso-Songs namens »Moon / Light« ist die Kora, eine mit beiden Händen gezupfte Stegharfe, die auch im elektrifizierten Remake von Bainbridge noch entrückende Assoziationen von Fernweh, Reiselust und Transgression auslöst.

Verhandelte das Kindness-Vorgängeralbum *World, You Need A Change Of Mind* thematisch noch konkret das Lieben und Entlieben in lockeren Momentaufnahmen, hakt Bainbridge mit *Otherness* viel konkreter nach. »How do you make a connection?«, fragt Robyn in »How Do You Love« und formuliert damit die Quintessenz des gesamten Projekts: Wie verbindet man Teile zu einem neuen Ganzen, idealerweise mitten im Aufbruch einer konstruktiven Veränderung? (Nicht umsonst lautet die erste, im Chor gesungene Zeile des Albums: »I felt the world restart.«) Menschenfreund Bainbridge antwortet, indem er einen besonderen Ort des Zusammenkommens schafft, an dem sich verschiedenste Charaktere mit buntesten Backgrounds alle gleich wohl fühlen dürfen. Damit verabschiedet *Otherness* den heiteren Groove des Debüts, nicht aber dessen Leichtigkeit. Vielmehr transformiert Bainbridge diese *coziness* in eine ernsthaftere, komplexere Verbindlichkeit. Auch wagt er mehr, indem er sein eigenes Album zu einem kreativen Drehkreuz für seine Kollaborateure ausweitet. Das nennt man dann wohl musikalische Großzügigkeit auf ganzer Linie. Und wie sagt man so schön? Wer wagt, gewinnt.

Das nennt man wohl musikalische Großzügigkeit auf ganzer Linie.

JULIAN CASABLANCAS + THE VOIDZ
TYRANNY
CULT / KOBALT / ROUGH TRADE
ALBUM

Julian Casablancas hat sich einiges vorgenommen mit dieser Platte. Bereits die letzten Alben der Strokes strahlten einen gewissen Experimentierwillen aus, sein erstes Soloalbum ebenfalls. Aber was insbesondere auf *Comedown Machine* reichlich unentschlossen wirkte, führt er nun konsequenter zusammen: *Tyranny* ist für Casablancas' Verhältnisse beinahe eine avantgardistische Platte mit Elementen aus Noise, Elektro, Industrial, Garage, Kraut, Punk. Alles wird gelayert, durch unzählige Filter gejagt oder Autotune-behandelt – eine bewusste Trash-Produktion. Denkt man die technischen Mittel indes weg, sind Songs wie »Crunch Punch«, »Johan Von Bronx«, das Metal-lastige »M.utually A.ssured D.estruction« oder »Where No Eagles Fly« lupenreiner Casablancas-Garagenrock und hätten auf jedem Strokes-Album erscheinen können. Im Prinzip sind die abermals perfekt gecastet wirkenden Voidz also eine Rockband.

Das einzige Problem bei diesem Album, sofern es denn eines gibt: In der Wahrnehmung vieler hechelt Casblancas seit nunmehr 13 Jahren dem Versprechen von *Is This It* hinterher, wenngleich die Strokes auch danach immer wieder großartige Musik veröffentlichten. Damals gelang ihnen unerwartet ein Album, das eine Dekade in der Rockmusik einleitete, die von den Urhebern anschließend in weitaus geringerem Maße gestaltet wurde, als anfangs erhofft und erwartet worden war. Der sich aus dieser Leerstelle ergebende Wille zum epischen Meisterwerk, zum Großmusikantentum lässt Casablancas' Sound seit einigen Jahren bei aller Klasse immer auch ein bisschen angestrengt und gewollt wirken – nicht gerade ideale Attribute für einen New Yorker *king of cool*.

Das wird gelegentlich auch hier wieder deutlich: Ausgerechnet eine Konzeptplatte über Tyrannei von der Antike bis heute musste es mit dem Seitenprojekt The Voidz sein, kleiner hatte Casablancas es nicht. Es geht um die Macht der Konzerne, des Geldes, den alles durchdringenden Turbokapitalismus. Vermutlich angestachelt durch Kollaborationen mit allen möglichen Leuten von Daft Punk bis Queens Of The Stone Age hat Casablancas sein musikalisches Vokabular deutlich erweitert, mangelnde Offenheit kann man ihm nicht vorwerfen. *Tyranny* ist ein halluzinierender Parforceritt und mäandert bisweilen durchaus enervierend zwischen Afrobeats und Calypso, Drone-Gitarren und Disco-Falsett, Radioeinspielern und Collagen, Fragmenten und *spoken word*. Einiges wirkt überfrachtet, aber dann kommt plötzlich eine Großtat wie »Nintendo Blood«, schält sich diese einmalig lakonische Stimme durch den Ultrabrutal-Punkrock von »Business Dog«, gelingt Casablancas mit »Human Sadness« erlesener Pop. Den Mut, so etwas überhaupt zu machen, muss man ihm ohnehin zugute halten. Auf einem anderen Label als seiner eigenen Firma Cult Records hätte er diese Musik kaum unterbringen können.

Tyranny mag in Teilen krawallig sein und die Hörer maximal fordern, am Ende wird die Geduld belohnt: Schicht um Schicht offenbart Casablancas einige seiner besten Songs seit langer Zeit. Er ist nur einen Schritt vom Großwerk entfernt. Irgendwann wird es ihm noch gelingen.

Torsten Groß

FLYING LOTUS
YOU'RE DEAD!
WARP / ROUGH TRADE
ALBUM

Ene, mene, muh, und tot bist du! Wer wird da wohl adressiert mit diesem nekrophilen Abzählreim? Frank Zappa weiß es. Dessen Stimme hallt zwischen rasant durcheinander purzelnden Klangbausteinen nach. »Du bist noch nicht komplett am Ende, du riechst nur etwas fischig«, brummte er einst. Gemeint war der Jazz. Flying Lotus tritt mit seinem fünften Album nun als Zappa-Steigerungsform an. Wenn man beobachtet, mit welcher Verve der einstige G-Funk-Jünger die Signale immer noch weiter auf J-Funk stellt, meint man, ihn rufen zu hören: Jetzt bist du tot – endlich kannst du wiederauferstehen!

Als Feiertagsmusik zur Neugeburt erklingt: Weltalldröhnen, dann Schlagzeugscheppern, Saxofonheulen, Dudelgitarrenvollalarm. *You're Dead!* legt los mit einem an John Zorns Bandprojekt Naked City erinnernden Jazzverständnis, das wiederum in postmoderner Zerpflück- und Zitatschleuder- und Zusammenkloppabsicht Jazz als Speed-Metal-Challenge verstehen wollte, als so strenge wie durchgeknallte Versuchsanordnung in Sachen Präzision, Körperbeherrschung und Irrsinn. Nur duftet das bei Flying Lotus nicht nach New Yorker Kelleravantgarde, sondern nach den sonnenverseuchten Stadtpanoramen von Los Santos aus *GTA V* und überhitzter Playstation 3.

Man ist versucht zu fragen: Wie humorig sind solche Stellen gemeint? Wie *tongue-in-cheek* wird hier auf alten Jazzriemen herumgekaut? Die Antwort steht schnell fest – kein bisschen, wie FlyLos Teenie-Idol Snoop Dogg als einer der Gaststars später bestätigt: »No jokes, no hoax.« Flying Lotus wirft sich zwar wie sein eigener Avatar in diese selbst programmierte, durchgeknallte Hyperjazzwelt, aber er macht das mit dem heiligen Ernst von einem, der eine Mission zu erfüllen hat: das nächste Level knacken. So schließt an den Cut-up-Puzzle-Jazz der hyperaktiven Sorte, mit dem *You're Dead!* einsetzt, immer noch mehr hyperaktives (und teilweise etwas klischeehaftes) Gedudel und Gekraftmeiere an – ein Gastauftritt von Herbie Hancock wird irgendwo zwischen den 136 Klangspuren versenkt –, bis nach fünf Minuten – der Track-Zähler zeigt da ebenfalls schon eine Fünf an – ausgerechnet der quasi körperlos gefilterte Highspeed-Flow von Kendrick Lamar eine erste Ruhemarke setzt: »You will never ever catch me, no, no, oh.« Muckertum, Sampling-Virtuosität, Schwindelanfälle auslösende Gniedelexzesse, alles durcheinandergewirbelt und dicht wie in einer Bong rotierender Rauch – das ist nichts, was man von Flying Lotus noch nicht gehört hätte. Seit dem Album *Cosmogramma* stehen die Zeichen auf Gesamtkunstanspruch und Verfeinerung. Zumindest, was die Covergestaltung betrifft, macht ihm in Sachen esoterisch verquaster Geschmacksverirrung keines der aufgerufenen Vorbilder mehr etwas vor. Die ständigen Verweise auf Großtante Alice Coltrane sollen nicht etwa vom Tisch gefegt werden, ganz im Gegenteil. *You're Dead!* steht endgültig für das Bewusstsein, Teil großer ewiger Zyklen zu sein. Genuin subjektiver Ausdruckswille tritt zurück zugunsten der Haltung, sich eindeutig in einer Kontinuität zu verorten, ein Erbe anzunehmen und selbstbewusst zu verwalten. So geht es Flying Lotus im Jahr 2014 um reflektierten und naturgemäß auch wenig aufmüpfigen Umgang mit der eigenen Historie: Playstation, Rap, Jazz, Spiritualität. Afrofuturistische Bestandswahrung.

Arno Raffeiner

VON SPAR
STREETLIFE
ITALIC / ROUGH TRADE / KOMPAKT
ALBUM

Das Köln-Berliner Quartett Von Spar setzt mit seinem vierten Album auf elegant-evolvierenden Wandel. Das vor vier Jahren auf *Foreigner* vorgenommene *re-reading* von spacigem Krautrock durch die Brille zeitgenössischen elektronischen Pops ist auf *Streetlife* einer schwer skizzierbaren musikalischen Reise gewichen, deren Stationen gleichwohl stets die Handschrift der Band erkennen lassen. Auch wenn die Krautigkeit reduziert wurde, nähern sich die Musikliebhaber und Sound-Fetischisten sämtlichen von ihnen gestreiften Genres gleichsam mit einer vorurteilsfreien *Krautrockmentalität*, deren Offenheit nie zum Identitätsverlust führt: Zwar reisen sie, aber sie nehmen sich selbst dabei mit.

Der – vielleicht sollte man es einfach mal wieder ohne Anführungszeichen schreiben – Opener »Chain Of Command« begeistert mit synthetisch-schwelgerischen Discostreichern zwischen körperbetontem Motown-Glitzern und dandyhaft aufgepimpter Münchener Freiheit. Dazu singt der nun unter dem *nom de plume* Marker Starling operierende kanadische Neo-Soul-Sänger Chris A. Cummings (ehemals Mantler), der auf vier der insgesamt acht Stücke des Albums zu hören ist, mit einer Mischung aus Emphase und Distanz. Der Track »Hearts Fear« mit seinen lysergisch pluckernden Synthies, verwaschenen hauntologischen Stimmsamples und verträumten Tiefseebässen hätte auch auf einem der beiden *Artificial-Intelligence*-Sampler des Warp-Labels Anfang der Neunzigerjahre eine gute Figur gemacht. Für »V.S.O.P.« ist man mit Klaus Schulze und Vangelis in der kosmischen Slow-Motion-Disco, wo

Werke XX

Willkürlich und anlassfrei zusammengestellt von Diedrich Diederichsen

1

2

3

Vor 42 Jahren fand ein denkwürdiger Workshop in der Akademie der Künste zu Westberlin statt. Unter der Direktion von Nele Hertling gab es eine Reihe, die *Kinder und Künste* hieß, und in deren Rahmen veranstalteten PETER BRÖTZMANN, FRED VAN HOVE, HAN BENNINK[1] – also das damalige Peter Brötzmann Trio – den Workshop »Free Jazz und Kinder«. Auf dem Cover der 1972 bei FMP erschienenen Doppel-7-Inch sieht man einen verträumten Jungen mit leicht missglückter Brian-Jones-Frisur und einer sehr stabilen, zum befreiten Toben geeigneten Brille sein Ohr tief in einem Plastiktrichter versenken, an dessen Ende ein Schlauch hängt – ohne Zweifel eines der Blasinstrumente, die dieses Trio gerne verwendete. Schläuche wurden in meiner Erinnerung auch von Bennink durch die Luft geschleudert. Nun denkt man, dass für das Siebzigerjahredenken Kinder und Free Jazz ja eh dasselbe sind – zu Unrecht natürlich –, nämlich: befreit oder urfrei. Aber weit gefehlt: Brötzmann und FMP-Chef Jost Gebers berichten in den Liner Notes vom je klassenspezifischen Verhältnis, das die Kleinen zu Klängen haben, und ärgern sich über die ganz Kleinen, die ihnen die Pädagogik versauen.

Interessanterweise haben sie das didaktische Konzept auf Körpererziehung abgestellt und ihre drei Instrumente drei Parametern von Körperlichkeit zugeordnet: Saxofon – Atmen; Piano – Taktilität; Perkussion – Motorik. Dass Musizieren in diesem Sinne etwas mit Körperbildung (und nicht einfach Befreiung), mit Verfeinerung, Entwicklung der Körperlichkeit zu tun hat, was nicht mit dem Abbau von unguten Voraussetzungen allein erreicht werden kann, ist in den letzten Jahren auch jenseits der Yoga- und Esoterikschiene Ausgangspunkt für musikalische Projekte gewesen – langsam abgelöst von der Befreiungsnormativität der Vergangenheit (mit der es aber, wie dieses Beispiel zeigt, auch damals nicht so weit her war) und auf dem Wege zu queeren und cyborgischen Affirmationen noch zu bildender und entwickelnder Körper.

Das norwegische Label +3dB veröffentlicht in seiner Reihe *Music For One* programmatisch Solo-Platten, die – zumindest bei den mir vorliegenden Beispielen – weniger einer Person oder einem Instrument und dessen Tradition und Weiterentwicklung gewidmet sind, als vielmehr einer Körperdimension im Sinne der Brötzmann'schen Pädagogik, die aber von den jeweiligen Autoren sehr spezifisch ausgelegt wird. Bei STINE JANVIN MOTLANDs *OK, Wow* (+3dB) ist es das große *beyond* der Stimmakrobatik aus Neuer Musik und Improv; MORTEN J. OLSEN bearbeitet in *Bass Drum!* (+3dB) ein »large rotating drum«, wobei Handschrift zugunsten von Dingschrift zurücktritt; und in HILD SOFIE TAFJORDs *Breathing* (+3dB) wird ein Horn beatmet in sehr langen, Geduld erheischenden Annäherungen, die von weitem ein bisschen an Bill Dixons Privataufnahmen erinnern, die ich an dieser Stelle mal sehr mochte.

Um in Norwegen zu bleiben und beim unbegleiteten Solo, dieser früher von mir gehassten und in den letzten Jahren immer mehr geliebten Gattung: Ein alter Hero von mir, der Pianist der heiteren Bitterkeit, der zarte Streichler verlorener Illusionen, der entspannt einsame PAUL BLEY[2] hat im Alter von nunmehr 82 Jahren eine *Solo*-Platte veröffentlicht, die allerdings schon vor sechs Jahren anagrammatischerweise in *Oslo* aufgenommen wurde. Folglich ist der Titel ein Anagramm seines Namens: *Play Blue* (ECM), das mich bewundernd fragen lässt, wie er sich diesen Witz all die Jahre verkneifen konnte.

Wie habe ich es all die Jahre geschafft, URS PETER SCHNEIDER[3] nicht zu kennen, dessen wenig veröffentlichte Musik zumindest jetzt mit vier Werkgruppen auf drei CDs zugänglich gemacht wird? *Kompositionen 1960–2012* (Cubus): Musik für Orgel/Elektronik, für Ensemble, für Klarinette/Klavier und für Sprecher. Der 75-jährige, weiß- und langhaarige Komponist denkt sich Anweisungs- und Zielvorstellungskomplexe aus, die aus Ideen völlig unterschiedlichen Status bestehen. Ein Stück wird dann etwa dadurch bestimmt, dass es aus »geradezu mathematischen Abbildungen gemäß sturer Codierungen« besteht, »Weibliches und Männliches« schwer unterscheidbar macht, als »akustisches Bühnenbild« funktioniert, »einfachste Tontechnik« und »retrograde Klänge« verwendet und zwar »achtstimmig« (»Androgyn«); ein anderes besteht aus »fünf kohärent vernetzten Stücken über den Tod mitten im Leben«, benutzt althochdeutsche Texte und wurde niedergeschrieben unter dem »Eindruck des Befristeten«; wieder ein anderes ist davon geprägt, dass es einem Verstorbenen zugeeignet ist, der komplett unmusikalisch, aber politisch vorbildlich war. Als vor ein paar Jahren von Jörg Heiser der Begriff des »romantischen Konzeptualismus« für Entwicklungen der bildenden Kunst geprägt wurde, wäre Schneider das exzellente Beispiel aus der Musik gewesen. (Listening/Erschließung noch *in progress*.)

Der Tipp der Stunde, das Album der Ausgabe: PAUL BARAN, *The Other* (Fang), der mit der Unterstützung diverser Improv- und Laptop-Prominenter meinem sehr alten Lieblingsprojekt, einfache Melodien und songhafte Performance-Haltung in die abgefahrenste Musik reinzuschmeißen, seit langem wieder etwas hinzufügen konnte. Auch hier: Rezeption noch *in progress*.

Trockennebel wabert und sich die Tänzer auf fliegenden Klangteppichen aus *Tausendundeiner Nacht* fortbewegen. Gast an den Vocals: Scout Niblett, mal nicht chthonisch, sondern ätherisch-vertrancet. Und der Disco-Smasher »One Human Minute« mit seinen Bass-Arpeggi und Funk-Licks dürfte das beste Tanzstück dieses Jahres sein, mindestens.

Wie schon auf *Foreigner* erweisen sich Von Spar als Meister des kulturellen Vorwärts-Recyclings: Bereits benutzte Rohstoffe werden nicht einfach wiederaufbereitet erneut in den musikalischen Kreislauf eingespeist, sondern auf einem in die Zukunft weisenden, gänzlich anderen Niveau, als es die verwendeten Vorlagen selbst konnten. So wird der Unterschied zwischen bloß rückwärtsgewandtem Retroismus auf der einen und einem rigoristisch mit der Vergangenheit brechen wollenden Futurismus auf der anderen Seite aufgehoben – und damit auch die Limitiertheit beider. Schöpften Von Spar vor vier Jahren ohne falsche Ehrfurcht die besten discotauglichen Popmomente aus dem durchaus ja auch nervenden Krautrockuniversum, so machen sie nun Klänge salonfähig, die auf jeder Geht-gar-nicht-Liste popsozialisierter Hipster stehen. Von Spar haben dabei weder Angst vor eunuchenartigen, an ELO gemahnenden Backing-Chören in Tateinheit mit schwülstig-smoothen Yachtrock-Aromen eines David-Sanborn-Gedächtnis-Anbagger-Saxofons (»Breaking Formation«, »Try Though We Might«) noch schrecken sie vor Mark-Knopfler-Gitarren und der End-Achtziger-ARD-Sendung *Super Drumming* würdigen Trommelwirbeln zurück (»Ahnherr der Schwätzer«) – nur damit's dann plötzlich doch wieder eher nach Robert »Soft Machine« Wyatt als nach Softrock klingt.

Von Supertramp zu supercamp ist es nur ein Katzensprung. Wie genau Von Spar es schaffen, dass solches antipunkhafte Mucker- und Virtuosentum auch ohne Griff in die postmoderne Distanzwerkzeugkiste des Uneigentlichen weder peinlich noch eklig, sondern vielmehr aufregend und neu klingt, das gehört zu den letzten verbliebenen Rätseln der Menschheit.

Thomas Hübener

THE JUAN MACLEAN
IN A DREAM
DFA / PIAS COOPERATIVE
ALBUM

KELE
TRICK
LILAC / KOBALT / ROUGH TRADE
ALBUM

Die Vergangenheit ist von Erfolg vermint. John MacLean war und ist Teil des Hauses DFA, jenes New Yorker Stalls, dessen Besitzer und bestes Rennpferd zugleich, James Murphy, mit LCD Soundsystem einen Sieg nach dem anderen erritten hat. Zumindest in der zweiten Hälfte der Nullerjahre, als Dance Music und Postpunk gemeinsam explodierten. Man beschwerte sich über das restriktive Nachtleben in New York, dem politisch-hedonistischen Zorn wohnte bereits die Trauer über die verlorene Jugend inne. Immer größer klang dabei der Gesang. The Juan MacLean, wie das Projekt von John leicht latinisiert heißt, kämpft auf seinem neuen Album mit denselben Kräften: Soll es eher Richtung historische Aufführungspraxis gehen, in diesem Fall frühe House-Neunziger, oder drängt der Erfahrungsschatz eines Tanzlebens in die Erzählform eines Lie-la-liedes? Weder MacLean noch seine Bandpartnerin Nancy Whang können das final beantworten.

Das letzte reguläre Album liegt fünf Jahre zurück, der Hit hieß »Happy House«, ein Titel als Programm: Der Zugriff aufs Archiv klang fröhlich, liebend, halbironisch halt. *In A Dream* trägt nun die Zeichen der connaisseurhaften Ratlosigkeit. Alles mit Bemühen studiert, durchaus. Aber weder MacLean noch Whang haben Melodien oder Stimmen, die mehr als generische House-Signale aussenden können. Auf diesem Album sind The Juan MacLean im Grunde eine Band, die wie ein Projekt klingen will. Das könnte eine gute Ausgangslage sein, diese konzeptionelle Offenheit hat bei den House-Historikern von Hercules And Love Affair anfangs gut geklappt. Dann wurden die Sängerinnen und Sänger wichtiger und wurden dementsprechend auch gewöhnlicher. Wer einmal Antony vor dem Mikrofon hat, kriegt später ein Vergleichsproblem.

Und so denkt man bei The Juan MacLean an James Murphy zurück – an das Leiden, an die Ironie, an die Kraft dieser Produzentenfigur, die erst auf der Bühne singen lernte. Wir hatten

Direct Cuts

Clubmusik mit Holger Klein

1

2

3

Über den 1993 geborenen SCNTST[1] berichtete das Label Boysnoize noch vor kurzem, dass er ein einziges Mal in seinem Leben einen Club betreten habe – und dann nie wieder. Diese schöne Geschichte lässt sich nun leider nicht mehr erzählen, ist SCNTST inzwischen doch Gastgeber einer Clubnacht im Münchener Kong. Mit 18 wurde er von Boysnoize gesignt. Viel besser konnte es für den Bayer nicht kommen, zählt er neben dem Warp-Label oder Rapper Tyler, The Creator doch Boys Noize zu seinen zentralen Einflüssen. Mittlerweile entwickelte SCNTST eine ganz eigene Handschrift und ist doch sehr vielseitig; zwischen knisternden, vertrackten Electronica-Ausflügen, polternden Tracks mit Chicago-Ghetto-House-Anleihen, HipHop-Inspiration oder straightem Keller-Techno wie auf seiner kürzlich erschienenen Maxi »Sessions Part 2« hat er allerhand im Köcher. Nun erscheint mit der EP *Forever 16* (Boysnoize) seine bisher beste Platte. Die vier Tracks zwischen garstigem House auf Basis eines tiefergelegten Funk-Chassis, HipHop-Samples, verzerrten Techno-Sounds und steppenden UK-Bass-Beats sind schlicht überwältigend.

Gar nicht so weit weg von SCNTST ist das, was der Londoner BOK BOK & TOM TRAGO[2] aus Amsterdam machen. Ihre neue gemeinsame EP *Night Voyage Tool Kit II* (Night Voyage) ist ein Resultat ihrer Liebe zu Chicago-House zwischen dem Dance-Mania-Ghetto-Style und der Ära von Armando um 1990 herum sowie Bok Boks UK-Bass-Background. Die neue Sechs-Track-EP fasst zwei in den letzten beiden Jahren veröffentlichte Maxis zusammen, gepunktet wird aber vor allem mit »Need This«, einer deepen und zugleich maschinenhaft tuckernden Nummer, die auf sehr ungewöhnliche Weise mit Old-School-House-Einflüssen spielt.

Wie Tom Trago ist vor einigen Jahren San Proper als einer der neuen Amsterdamer House-*hotshots* gefeiert worden. Erst kürzlich hat er sein Label Proper's Cult vorgestellt. Der ganz heiße Scheiß ist die nun erscheinende zweite Maxi. Sie stammt von einem niederländischen Jazz-Schlagzeuger, der um seinen Namen nicht viel Aufhebens macht und sich schlicht D. nennt. Auch seine Platte auf Proper's Cult trägt keinen Titel, genauso wenig die drei vielschichtigen und klanggewaltigen Tracks. Acid war niemals weg, gerade in letzter Zeit blubbern die 303-Sounds wieder allenthalben. Doch so trippig, freigeistig und fern aller Chicago-Nostalgie wie bei D. klingt Acid nur selten.

»Oooooh, don't rush me!« So beginnt »Rush«, der ein wenig an das dänische Duo Laid Back erinnernde erste Titel von *After Forever*, dem neuen Album von KASPER BJØRKE[3] (HFN Music). Und dieser Aufruf ist am Ende auch die Essenz dieses tollen Albums zwischen Synth-Pop-Melancholie auf der Höhe der Zeit, New Wave und dem Nachhall von Cosmic Disco. »*After Forever* ist gut für traurige Tänze im Dunkeln – oder für eine Kopfhörerreise nach innen«, sagt der aus Kopenhagen stammende Bjørke selbst über sein viertes Album, für das er Gäste wie den Weirdo-Pop-Finnen Jaakko Eino Kalevi, Nomi Ruiz (Jessica 6, ehemals Hercules And Love Affair) oder den in New York lebenden Schweizer Produzenten und Depeche-Mode-Toningenieur Kurt Uenala gewinnen konnte. Möglicherweise ist Bjørke der Erste, der jemals einer Schriftart einen Platz in einem Refrain einräumte: »Times New Roman, times of love / I want to go into the deeper shadows«, singt Jaakko Eino Kalevi auf der aktuellen Single »TNR«. Noch schwelgerischer als diese Textzeile ist »Apart«, ein Song zwischen Synth-Pop und Euro-Disco, der unter Mitwirkung der isländischen Band Sísý Ey entstand. Das Album schließt mit »Forever«, einem wunderschönen, von einer Basslinie im Peter-Hook-Stil getragenen Instrumental. Und ja, man möchte immer wieder von vorne beginnen.

zugeschaut, wie aus einer Rumpelband mit einem Rumpelsänger eine analoge Tanzmaschine wurde, die über das Älterwerden sang und den Underground mit Las Vegas in Berührung brachte. Bei MacLean und Whang hören wir einzig zu, wie sie sich immer noch besser auskennen. Im Archiv. Da klingt nichts schlecht, schon gar nicht in der Ein-Kilo-Vinylpressung, die es wohl bald an der Feinschmeckertheke von Dean & DeLuca um die Ecke von der Fifth Avenue gibt.

Ein, zwei Nummern auf *In A Dream* erinnern an die Souveränität, die hybrider House vermitteln kann, der Volksmund nennt es cool: wie man langsamer brennen kann, höchstens im Midtempo. Und lange. Jede Nacht kennt solche Strecken. Es nicht eilig haben mit dem Längerbleiben, die Euphorie unterspielen: Alles andere ist David Guetta (auch geil, klar, nur nicht hier, nicht heute).

Auf den letzten Hörmetern klopft der Redakteur und sagt, hier, zwei für eins, nimm mal mit: neue Musik von Kele, passt irgendwie. Kele Okereke, der schwarze Brite, der für Bloc Party sang, als die Gitarren dengelten und enge Jeans wieder aufkamen. Lange her. Kele hat bereits eine eigene House-Vergangenheit. Und doch kann er noch immer tolle Linien schreiben. Die Tracks auf seinem zweiten Soloalbum *Trick* spielen im Bass und in den tiefen Mitten, Kele kontrastiert die latente Stumpfheit der Musik mit seiner fragilen Stimme, die er stark führt. Man wird Zeuge eines Widerstreits. Allerhöchstens in einzelnen Refrains liegt sich mal etwas in den Armen. Ich höre zu, wippe, freue mich, schüttle den Kopf. Bei The Juan MacLean nicke ich nur immerzu schnell ein.

Tobi Müller

SKY WALKING

SKY WALKING

SKY WALKING / KOMPAKT / ROUGH TRADE
ALBUM

Der Raum resoniert hörbar, kaputtes Blech schwingt nach, Stühle knarzen, die Tasten werden angeschlagen, bevor die Röhren auf Betriebstemperatur sind, keine Zeit, Anweisung mit drauf, das Band läuft schon, wir stimmen die Instrumente dann unterwegs. So beginnt *Sky Walking*, und so wird das Album weitergehen und schließlich enden im letzten Stück, in »Paradise«.

Sky Walking sind eine *electronic supergroup*: Drei überwiegend durch ihre solitär in elektronischer Einsamkeit erdachten und ausgeklügelten Arbeiten bekannte Musiker treffen sich an einem Ort, hier als schäbiges Zimmer im Hinterhof eines Hamburger Plattenladens beschrieben, reagieren aufeinander, kommunizieren miteinander, ohne die Behauptung, Jazz zu sein oder Freie Musik. Das mag an ähnliche Konstellationen in letzter Zeit erinnern wie Groupshow oder das Moritz von Oswald Trio. *Sky Walking* klingt jedoch weitaus weniger konstruiert, verspielter, man hat das Gefühl, dass hier einfach mit Freude drauflosgemacht wurde, ohne an eine mögliche Veröffentlichung zu denken – wenn man davon absieht, dass natürlich jeder Künstler immer in dem Bewusstsein arbeitet, dass jegliche Äußerung das Potenzial in sich trägt, irgendwann veröffentlicht zu werden. Die Aufnahmen zu *Sky Walking* zogen sich aber fünf Jahre hin, und die Haltung dahinter ist schon Punkrock, mit Postpunk im Sinne.

»Departures« heißt das erste Stück: Abfahrten nicht *Abfahrt*, nicht Techno, wie man beim Blick auf die Künstler und das Label vermuten könnte. *Sky Walking* liegt fern davon. Das Album formuliert eine Annäherung an Lieblingsmusiken, die eben nicht das sind, »was man kann« und was wir so auch kennen von Christian Naujoks, Peter M. Kersten und Richard von der Schulenburg auf den Labels Dial, Mule Musiq oder it's (also bei Erstgenanntem etwas wie *Raummusik* zwischen Marimba, Flügel und Elektronik, den Club im Hinterkopf, und bei den Letzteren Clubmusik mit gelegentlichen Ausflügen in abwegigere elektronische Bereiche), sondern das, was man – laut Plattenpass: Nuova Consonanza, Spektralmusik, Akusmatik oder Psychic TV – »nicht kann«, aufgrund handwerklicher Unterlegenheit (gegenüber den Kompositionsschulen) oder aufgrund intellektueller Überlegenheit (weil man nicht an religiösen Quatsch glaubt wie Genesis P-Orridge).

Das heißt, das Annähern, dem wir hier beiwohnen, ist das eines verliebten Übersetzers, der nur Bruchstücke der fremden Grammatik beherrscht. Sky Walking sind Menschen mit Ohren – und daraus ist ja schon immer schönste Musik entstanden, vielleicht sogar alle schöne Musik. »Kannst 'nen klein' Tick lauter machen?« Aber gerne!

Andreas Reihse

SBTRKT

WONDER WHERE WE LAND

YOUNG TURKS / BEGGARS / INDIGO
ALBUM

Die Erfolgsgeschichte von Dubstep im vergangenen Jahrzehnt lässt sich grob entlang zweier Ereignisse zu Beginn und Ende der Dekade erzählen: War da zunächst die Erschütterung durch den Anschlag auf das World Trade Center mit seinen tausenden Toten, folgte 2008 die Wirtschaftskrise, bei der die ebenfalls in New York gelegene Investmentbank Lehman Brothers zusammenbrach. Die Verunsicherung war hier ähnlich stark wie 2001. Dubstep wirkte wie ein Echo aus dem Club auf diese heftigen Einschnitte und bediente dabei ein Vokabular der Angst und Gefahr, in dem die computergenerierten Hallräume und verzerrten Digitalbässe zugleich Bedrohung von außen und innere Abwehr auf der Tanzfläche durch ein und dieselben Frequenzen signalisierten.

Mancher Freund der Bassmusik mag es da als Verrat empfunden haben, dass Produzenten wie der Londoner Aaron Jerome alias SBTRKT wenige Jahre später plötzlich so taten, als stünde auf der Welt wieder alles zum Besten und man könne wieder zur Tagesordnung in Gestalt von Popsongs übergehen, deren Herkunft aus dem Dubstep zwar noch zu erkennen war, die sich ansonsten aber freundlich-optimistisch gaben. Soul schien auf einmal wichtiger als unterschwellige Aggression und Terror. »Zu nett« lautete 2011 denn auch das Fazit einiger Kritiker zu SBTRKTs Debütalbum, selbst wenn die negativen Urteile in der Minderheit blieben.

Drei Jahre später hat sich an SBTRKTs grundsätzlicher Ausrichtung nichts geändert. *Wonder Where We Land* setzt den Integrationskurs von Bassmusikästhetik und Publikumsumschmeichelung fort, und man kann Jerome dazu nur beglückwünschen. Auf dem Großteil der Stücke wird er wieder von Gästen am Mikrofon begleitet, alte Bekannte wie Sampha mit seinem auf angenehme Soul-Temperatur angewärmten James-Blake-Timbre oder Jessie Ware sind erneut dabei. Hinzugekommen sind einige neue Namen, etwa der junge MC Raury, der in »Higher« leicht atemlosen Rap beisteuert, oder Ramona Lisa alias Caroline Polachek vom Elektropop-Trio Chairlift. Polachek hat eine melancholisch gefärbte, zugleich klare Stimme und macht im Grunde eine unauffällig-gute Figur, wäre da nicht die manierierte Autotune-Melismatik, mit der ihre Gesangseinlagen ausgeschmückt werden. Wesentlich stärker präsentiert sich die Soul-Newcomerin Denai Moore – ohne vernehmlich hinzugefügte technische Hilfsmittel.

Für »New Dorp New York« konnte SBTRKT sogar die Unterstützung von Vampire-Weekend-Sänger Ezra Koenig gewinnen. Dank der durchgehenden Spannung zwischen dem geradlinig pumpenden Funkbass und den hüpfenden Synkopen in Koenigs Part windet sich die Nummer ohne große Umwege in die Gehörgänge, um sich dort für unbefristete Zeit einzunisten. Auch wenn es der für SBTRKT untypischste Beitrag der Platte ist, geht die Ohrwurmstrategie allemal auf.

Dubstep mag an Stellen wie dieser keine offensichtliche Referenz mehr sein, in den Grundbausteinen der meisten Songs ist er aber durchaus zu ahnen, als eine Art DNA einschließlich all der Erbinformation, die das seit einiger Zeit stark rückläufige Genre in sich trägt. Von Angst erzählt allein das abschließende »Voices In My Head« mit dem Rapper A$ap Ferg. Die absteigenden Harmonien, mit denen Fergs wehklagender Refrain unterlegt ist, klingen fast wie eine Hommage an Portisheads »Sour Times« und dessen zum Klassiker avanciertes Lalo-Schifrin-Sample. Zuversicht verströmte das ja auch nicht unbedingt.

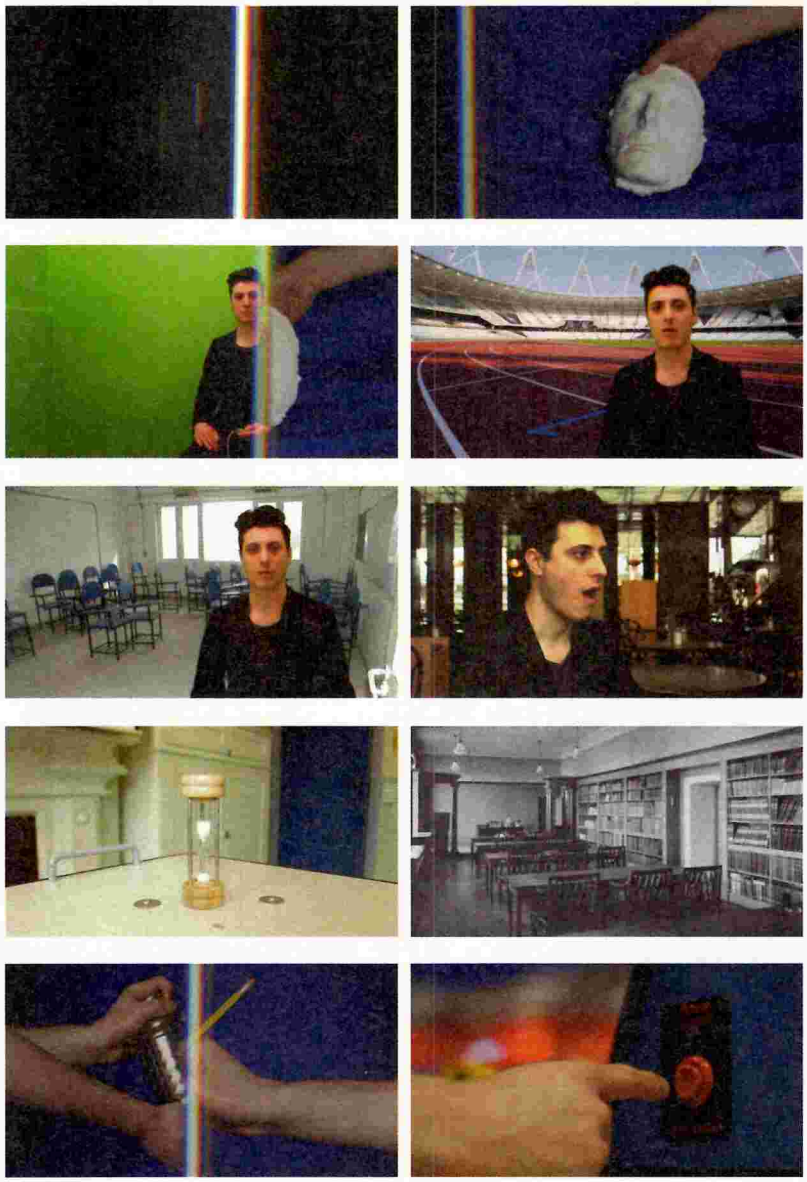
Tim Caspar Boehme

BERNHOLZ
»MY HISTORY«
ANTI-GHOST MOON RAY / CARGO
VIDEO

Jez Bernholz erschafft Bilder, die so gar nicht zu seinem nachtaktiven Synth-Pop-Funk passen wollen. Und doch wirkt paradoxerweise beides, als wäre es in einem einzigen kreativen Guss entstanden. Bernholz weiß, wie man Form neue Funktion und Idee neue Form verleiht: Er ist nicht nur Musiker und Filmemacher, sondern auch Bildhauer samt angeschlossenem Künstlerkollektiv und eigener Galerie in Brighton, außerdem Mitgründer und -betreiber von Anti-Ghost Moon Ray, wo auch seine Ehefrau und das momentane Zugpferd des Labels, Gazelle Twin, veröffentlicht. Bernholz' bisherige Sammlung an Videoclips könnte man auch problemlos in einer hippen Galerie des Vertrauens über die Monitore flimmern lassen: Sie feiern Repetition als Modus und den Künstler als seine eigene Skulptur.

Das Video zu »My History« beginnt zunächst mit einer über die Bildfläche hin und her surrenden Warnung, einer symbolischen natürlich: Der tastende Sensor eines Scanners ermahnt uns, dass wir uns nun zwischen die Welten begeben, zwischen analog und digital, zwischen Gegenwart und Vergangenes, vielleicht gar zwischen Leben und Tod. Zwei zentrale Ebenen wechseln sich im Video ab, wenn Bernholz uns »seine Geschichte« erzählt: Zum einen Miniatur-Metaphern in Stop-Motion, die heftig mit dem Zaunpfahl namens Vanitas winken – Kerzen, Sanduhren, Totenmasken et cetera –, zum anderen eine Diashow als visuelles Maschinengewehrfeuer, das auf einen Greenscreen projiziert wird. Unmengen gefundener Fotos rauschen vorbei, die vor allem eines zeigen: viele öffentliche Räume mit vielen leeren Stühlen. Hotellobbys, Restaurants, Casinos, Sportstadien, Hörsäle – lauter besucher- und seelenlose Orte des flüchtigen Vergnügens, in denen Bernholz teilweise selbst als einsamer Außenseiter herumspaziert. Funktionalistische Architektur wird so zu einem Palimpsest von menschlichem Erleben, durch körperliche Präsenz immer wieder neu beschrieben. Und Erinnerungen werden einfach abgeworfen. »Should I care / If it's not there?«, besingt Bernholz das Apokalyptische im Alltäglichen.

Sonja Matuszczyk



Bernholz »My History« (UK 2014) Regie: Jez Bernholz & Esther May Springett

KAREN O
CRUSH SONGS
CULT / KOBALT / ROUGH TRADE
ALBUM

Karen Lee Orzolek alias Karen O, sonst stets nach dem *dernier cri* gekleidete, wilde Sängerin der Yeah Yeah Yeahs, hat in den Schubladen gewühlt und selbst fabrizierte Lieder aus den Jahren 2006 bis 2007 zutage befördert, die eine andere Frau O zeigen. Damals, mit Ende 20, hatte sie ständig Liebeskummer. Den verarbeitete sie auf den hier versammelten Songskizzen – die Stücke sind alle um die 1:30 Minuten lang, nur ein Lied bricht mit fast drei Minuten Länge aus – schlicht mit Gitarre und Gesang, analog im Schlafzimmer eingespielt. Warum sie die ausgerechnet jetzt veröffentlicht? Möglicherweise, weil ihr ähnlich lo-fi geratenes Lied »The Moon Song« zum Kinofilm *Her* einschlug wie Schmidts Katze und sogar eine Oscar-Nominierung erhielt.

Manche der 15 Miniaturen klingen allzu naseweis und lalala und könnten auch bei Hobbymusikerinnen wie dir und mir noch im Regal schlummern, andere sind jedoch hochkarätige Perlen. Die Ballade »Rapt« besticht zum Beispiel durch mehrstimmigen Gesang und hübsche Melodien. Der Song »Visits«, bei dem Frau O, die mittlerweile mit dem Regisseur Barnaby Clay verheiratet ist, zur Gitarre einen tranigen Drumcomputer nudeln lässt und mit Quäkstimme »I'll never love again / I don't know, I won't know, I can't go ...« seufzt, ist ähnlich charmant. Oder »Beast«, ein Blues, in dem O sich darüber auslässt, dass sie das Biest trotz allem liebt. Wenn sich ihre Stimme hier in die Höhe schraubt, klingt es fast wie CocoRosie. »Did you have enough?«, schnaubt die O am Ende. Nun ja.

Richtig toll ist »Otherside«, hier dudelt im Hintergrund eine *catchy* Klaviermelodie, während der mehrstimmige Gesang vorn auch von Cat Power stammen könnte. Lieblingsstück ist »Day Go By«, ein flottes, lebensfrohes Teil mit Hit-Refrain: »I know that I'm burning for you / Gonna call the doctor, just tell him that my pain is gone!« Eine Hommage gibt's ebenfalls: Mit dem süßen »King«, das allerdings nach 2009 entstanden sein muss, huldigt Frau O Michael Jackson, dem einzigen Individuum, dem sie Sexiness attestierte. Noch ein Hit: »Native Korean Rock«, das ähnliche Energie versprüht wie frühe Liz-Phair-Werke. »Sing Along«, der Rausschmeißer, ist ein versöhnlicher Schunkler, mit Männer- und Frauengesang, schräger Gitarre und hohem Mitsing-Potenzial. Julian Casablancas, auf dessen Cult-Label die Platte erscheint, hört die *Crush Songs* angeblich rauf und runter. Fußnote für Fans: Die erste Auflage wird auf farbigem Vinyl erscheinen, inklusive Zeichnungen, Anmerkungen und handgeschriebenen Lyrics von Karen O.

Barbara Schulz

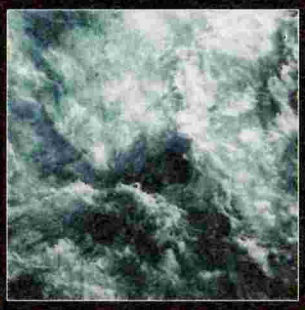
PEAKING LIGHTS
COSMIC LOGIC
WEIRD WORLD / DOMINO / ROUGH TRADE
ALBUM

Es ist ein bisschen schade, dass den beiden »Genres«, die Ende der Nuller-, Anfang der Zehnerjahre am meisten von sich reden machten – Hypnagogic Pop und Hauntology – heute in musikalischer wie in konzeptueller Hinsicht die Puste ausgegangen ist. Im weitesten Sinne kann man auch das US-Duo Peaking Lights und dessen einstiges Label Not Not Fun dem hypnagogischen Dunstkreis zurechnen, aus dem Indra Dunis und Aaron Coyes nun spätestens mit ihrem vierten Longplayer *Cosmic Logic* ausbrechen. Eine Textzeile aus dem Song »Breakdown« bringt es auf den Punkt: »I wanna break free of breaking down / Break free of all that haunts me ...«

Jenseits des reizvollen Konzeptionalismus lassen sich die beiden genannten Genres übrigens auch als Teil des Digger-Kontinuums lesen – nicht umsonst florierten sie zur goldenen Zeit der Musik-Blogs und des globalen Vinyltourismus. Vormals Noise- und/oder Gitarren-fixierte Indiebands nutzten in dieser Zeit verstärkt die Gelegenheit, durch Plattenkisten zu wühlen, das globale Archiv zu erforschen und ihre Entdeckungen Indie-gerecht zu rekodieren. So entstanden Lo-fi-Versionen von Genres oder Mikrogenres, die es bereits zuvor gegeben hatte, beziehungsweise Synthesen ehemals unverbunden nebeneinander existierender Musikwelten. Bei den Peaking Lights waren es Dub und der sogenannte »Sunshine Pop«, eine typische, drei Wochen lang gültige und dann nicht weiter verfolgte Idee aus der Ära des Postpunk. Durch den amateurhaften und spielfreudigen Umgang mit dem Material (und dessen Manipulation durch analoge Effektgeräte) entwickelte das Ganze einen besonderen Charme – der sich jedoch, von Platte zu Platte und von einer Professionalisierungsstufe zur nächsten, bald wieder verflüchtigte.

Mit *Cosmic Logic* (und einem Albumcover, das überraschenderweise zu 100 Prozent hypnagogische Bildwelten antriggert) spielen Peaking Lights nun in der ewigen Gegenwart sogenannten Elektro-Pops: Es gibt eingängige, leicht verdauliche Songs (darunter durchaus gute wie »Eyes To Sea«, »New Grrrls« oder eben »Breakdown«); es gibt Synths und elektronische Beats (durchaus gut miteinander verwoben); es gibt von nichts zu viel und von allem zu wenig. Statt eine neu entdeckte musikalische Sprache systematisch weiter zu entwickeln und tatsächlich einen eigenen Sound zu kreieren, statt die Aneignungsformen zu reflektieren und produktiv zu machen, haben

DENOVALI RECORDS LABEL & MAILORDER



FEDERICO ALBANESE
THE HOUSEBOAT AND THE MOON
REWORKED [LP|DIGITAL]
denovali.com/federicoalbanese

POPPY ACKROYD + LUMEN
ESCAPEMENT VISUALISED
[DVD]
denovali.com/poppyackroyd

DENOVALI.COM/MAILORDER · Mailorder mit +5000 Titeln

SPEX PRÄSENTIERT:

DENOVALI SWINGFEST
EXPERIMENTAL MUSIC FESTIVAL
2014 ESSEN

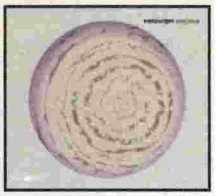
2 - 5 OKTOBER · WESTSTADTHALLE ESSEN (GER)

THEE SILVER MT. ZION MEMORIAL ORCHESTRA (CAN)
THE HAXAN CLOAK (UK) · BEN FROST (AU) · OVAL (GER)
DEMDIKE STARE (UK) · JAMES HOLDEN (UK) · HAUSCHKA (GER)
BOHREN & DER CLUB OF GORE (GER) · GREG HAINES (UK)
RAFAEL ANTON IRISARRI (US) · PIANO INTERRUPTED (UK)
SEBASTIAN PLANO (ARG) · FEDERICO ALBANESE (IT)
NEVER SOL (CZ) · FRANZ KIRMANN (FRA) · PAN & ME (FRA)
ENSEMBLE ECONOMIQUE (US) · THE EYE OF TIME (FRA)
THE SAMUEL JACKSON FIVE (NO) · JOHN LEMKE (GER)
PETRELS (UK) · ORIGAMIBIRO (UK) · MOON ZERO (UK)

DETAILS & TICKETS: DENOVALI.COM/SWINGFEST

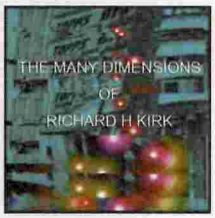
Odyshape

Selten gehörte Musik mit Joachim Ody



1

2



3

Hierzulande kümmern sich spezielle kulturelle Einrichtungen förderaktiv um den musikalischen Nachwuchs, in dessen Arbeiten der Wandel zeitgemäßer Klänge herausgestellt wird. Besonders verdienstvoll wirkt auf diesem Gebiet die Deutsche Gesellschaft für Elektroakustische Musik, die in ihren Bemühungen unter anderem in einer Art Wettbewerb unverbrauchte Talente an Land zieht, um in ausgewählten, qualitativ hochwertigen Stücken die ungeheure Variabilität elektroakustischer Musik darzulegen. Mit all dem wird man mittels des Samplers *WANDLUNGEN UNPLUMP*[1] (Edition Degem) anschaulich konfrontiert. Vom Komponisten Michael Hoeldke sorgfältig kuratiert, bestechen die sieben darauf präsentierten Stücke vor allem durch Abwechslung und eine erfrischende Pfiffigkeit. Zu hören sind professionell gestaltete elektronische Prozesse ohne Berührungsängste vor Neuer E-Musik und dem gelegentlichen Hinweggleiten in avancierte Club-Schemata. Ziemlich erquicklich ist das, zumal Robert Henke alias Monolake als einziger Prominenter mit »Nebenläufiger Prozess« eine Komposition vorlegt, die in puncto sicheren Umgangs mit allen möglichen Stilmitteln ihresgleichen sucht.

Stichwort: gegenläufige Kontraste. Ineinander verwebte Strukturen aus IDM-Elektronik und neoromantischer Attitüde prägen das unbetitelte Album von KIASMOS[2] (Erased Tapes), ein Projekt des renommierten Isländers Ólafur Arnalds gemeinsam mit Janus Rasmussen von den Färöern. Es ist ein Paradebeispiel atmosphärischer nordischer Sinnlichkeit, jedoch weniger ätherisch Piano-basiert, wie man es von Arnalds kennt, sondern eher tanzbar, geschmückt mit Elementen der Minimalelektronik. Die Stücke funktionieren dabei meist so, dass inmitten eines impressionistischen Designs pulsierende, unnachgiebig vorantreibende Beats kreisen und so ein dichtes Klangbild geschaffen wird, das aber seine lockere, lässige Anmutung nie verliert.

Von gänzlich anderem Charakter, engagiert und überzeugend dargeboten von einem Künstler, der seinem Metier (nämlich sämtliche Facetten der Elektronik) von der Pike auf dient und seine Fähigkeiten in unzählige Alter Egos (rund 40 Decknamen) aufsplittet, sind *The Many Dimensions Of Richard H. Kirk* (Intone / Die Stadt). Das Box-Set von RICHARD H. KIRK[3] vereinigt drei Alben mit neuem Material, aufgenommen zwischen Oktober 2010 und Dezember 2011 und losgelöst von der Methodik seiner Band Cabaret Voltaire – die kürzlich, personifiziert allein in Kirk, in Berlin ein denkwürdiges Comeback feierte.

Bemerkenswert ist, dass alle drei Teile – *Reality Is Opposite* (CD 1), *Umladen* mit analoger »Mood Music« von Kirks Orchestra-Terrestrial-Projekt (CD 2) sowie die mit minimalsten Strukturen ausgearbeiteten Sounds von *Richard H Kirk & The Arpeggio 13* (CD 3) – stark beeinflusst sind von Ereignissen der jüngeren Vergangenheit, die soziale und politische Konflikte betreffen. Akustische Zeugnisse von globalen Unruheherden (Studentenrevolten in London, O-Ton-Dokumente des Arabischen Frühlings und Protestaktionen aufgebrachter Menschen nach dem Erschießungstod eines unbewaffneten Bürgers durch die Polizei, wiederum in London) werden zu komplexen und trotzdem mitreißenden sonischen Bildern montiert. Summiert man die Höreindrücke dieser knapp zwei Stunden langen Anthologie, entsteht eine multiperspektivische Vision einer aus den Fugen geratenen Welt, messerscharf beobachtet von einem sträflich unterschätzen Künstler, der sich in antihedonistischer Absicht eben nicht mit Oberflächlichem zufriedengibt. Somit steht Richard H. Kirk in Opposition zu vielen anderen in der heutigen elektronischen Musiklandschaft – und damit ziemlich einzigartig da.

sich Indra Dunis und Aaron Coyes brav nach Bedarf bei Disco, Cosmic, Italo, Acid, Chicago House und Afrobeat bedient, um diesen Klangsprachen nichts Neues hinzuzufügen. Das darf man! Das machen doch alle! Aber wie hießen noch mal all diese Bands?

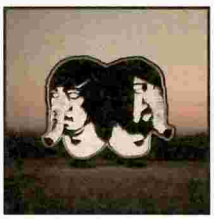
Olaf Karnik

DEATH FROM ABOVE 1979

THE PHYSICAL WORLD

LAST GANG / CAROLINE / FICTION

ALBUM



Soso, nach zehn Jahren Pause jetzt also doch ein zweites DFA1979-Album? Fans werden sagen: Na endlich! Und wählen damit die einzig richtige Haltung. Sie bleiben locker und überlassen die Vorurteile den Berufsskeptikern. In deren Hirnen knospen augenblicklich die blumigsten Schreckensszenarien.

Erinnern wir uns kurz: Jesse Keeler und Sebastien Grainger reduzieren Anfang der sogenannten Nullerjahre den gerade phänomenale Wellen schlagenden Dance-Punk-Hype auf die wesentlichen Groove-Zutaten: Bass und Schlagzeug. Sie wagen mit ihrem Debüt *You're a Woman, I'm a Machine* den Spagat zwischen Lightning-Bolt-Gebretter und strukturellen Mainfloor-Bedingungen, werden damit erfolgreich und beginnen gleichfalls Maschinen-mäßig zu touren. 2006 dann der Split, Grainger macht solo weiter, ohne dabei groß aufzufallen, Keeler wechselt im Aufwind der New-Rave-Explosion als Kopf von MSTRKRFT auf die DJ-Karriereleiter und geht hier vorübergehend noch ein ganzes Stück steiler – bis New Rave niemanden mehr interessiert. Und was ist das jetzt? Wird hier der klapprige Gaul aus dem Stall geholt, um wenigstens irgendetwas über die Konzertbühnen treiben zu können?

Die Indizienlage ist erdrückend. Grainger und Keeler, die bereits seit drei Jahren wieder als DFA1979 live spielen, weisen dieses Album öffentlich als Legitimation aus, erneut intensiv touren zu können. Mehr noch: Sie geben zu verstehen, dass sie mit *The Physical World* nur das abliefern, was von den Fans eingefordert wurde. Bevor man den Albumtitel in Richtung digitale Kulturkritik zerdenken kann, verschenken DFA1979 das Album auf ihrer Facebook-Wall an jeden Besucher ihrer anstehenden US-Tour. So langsam dürfte klar sein, was es mit dieser Platte auf sich hat. Sie ist die Schleuse in den Raum, in dem die Band physisch erfahrbar wird.

Album promotet Show, das ist längst in Binärcodes gemeißeltes Gesetz seit dem digitalen Verwertungsumbruch, aber zugegeben, die Physis dieser Band peitscht dem Prinzip das Blut in die Adern. Ein Abfallprodukt ist *The Physical World* deswegen noch lange nicht. Es knüpft in seinem ausgestellten Dienstleistungsgestus direkt an das Debüt an. Keelers Bass ist nach wie vor mit dem Starkstromkabel eingestöpselt. Grainger

arbeitet in seiner Doppelrolle als ausrastender Drummer und Hook-Lieferant so präzise, wie es gerade noch menschenmöglich ist. Die eine oder andere Dreckkruste wurde zwar von Oberliga-Produzent Dave Sardy abgeklopft, dafür freut sich die Sync-Abteilung, und es ist mehr Raum für sachte Stilöffnungen wie die BPM-gedrosselte Led-Zep-Huldigung »Virgins«.

DFA1979 griffen auch vorher schon auf Harmonien zurück, mit denen gebügelte Kollegen wie The Killers seinerzeit Indiefloors und Formatradio unterjochten. Sie walzten nur mit der Sound-Planierraupe drüber. Aktuelle Nummern wie »Crystal Ball« und »White Is Red« bekennen sich dagegen zum Arenakitsch ohne ersichtliches Schamgefühl. Irgendwann kommt sowieso der nächste strategische Noise-Einschub, der das Zuckerbrot-und-Peitsche-Prinzip in das gegenüberliegende Extrem föhnt. Vermutlich genau das, was die Fans hören wollen. Demnächst auf einer Bühne in Ihrer Nähe.

Andreas Richter

LAETITIA SADIER
SOMETHING SHINES
DRAG CITY / ROUGH TRADE
ALBUM

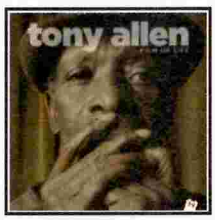
Laetitia Sadier ist schon eine ganze Weile dabei. Dennoch soll hier mit zwei »noch« älteren Indie-Heldinnen und -Helden begonnen werden, den Marine Girls und Swell Maps. Die englischen Marine Girls waren inmitten der Postpunk- und New-Wave-Entwicklungen eine dieser wunderbar ausgeflaggt bescheidenen Formationen, die immens wichtig für spätere Mischungen aus Schuheglotzen, Hochschule und irgendwie reflektiertem Pop waren. Die Swell Maps, ebenfalls aus England, waren sicherlich rauer, experimenteller und dennoch an so etwas wie Prä-Postrock (also noch vor Tortoise) und Crossover (als Ansatz, nicht als Genre) beteiligt. Klar, die unvermeidlichen Young Marble Giants passen auch noch in diese Reihung.

In Anknüpfung an derartige Acts begann auch die Geschichte von Laetitia Sadiers wichtiger Band Stereolab. Chanson trifft Indie-Pop und eine gehörige Portion Weiterwollen, Elektronik, andere Einflüsse. Sadiers Solokarriere ging in der Folge wiederum einen klaren Schritt weiter in Richtung Songwritertum. Das hatte auch schon mal, um einen Begriff bei Thomas Meinecke zu klauen, eine gewisse Coffeetablehaftigkeit und ab und an Langatmigkeit (etwa Sadiers erstes Soloalbum *The Trip* aus dem Jahr 2010). Während Ex-Stereolab-Kollege Tim Gane soeben eine krautrockige Compilation zusammengestellt hat (*Kollektion 01 – Sky Records Compiled By Tim Gane*, Bureau B), sucht Sadier weiter ihre eigene popmusikalische Mitte und wirkt noch ein Stück weit angekommener als zuvor. Sie hat kräftig orchestriert, mit analogen Instrumenten wie auch mit allen möglichen alten Keyboards. *Something Shines* schillert und liefert die kritische Reflexion in Form von Anspielungen auf und Verarbeitung von Guy Debords *Die Gesellschaft des Spektakels* gleich mit.

Selten gab es einen so charmanten und doch niemals glatten Aufruf zur Kritik: versponnen, luzide, orchestral, ungeheuer zurückhaltend opulent. Ganz ehrlich, als jemand, dessen größte Sadier-Momente eher in lang vergangenen Stereolab-Alben oder Kooperationen mit Galaxie 500s und Lunas Dean Wareham, Mouse On Mars, High Llamas oder Atlas Sound bestanden, hätte man das nicht mehr erwartet. Und wenn sich die Bläser bei »Then, I Will Love You Again« einschleichen, dann, ja, dann liebt man Laetitia Sadiers Musik und Akzent wieder, spürt einen angenehmen Sog und vergisst die Marine Girls und Swell Maps für eine (ganze) Weile.

Christoph Jacke

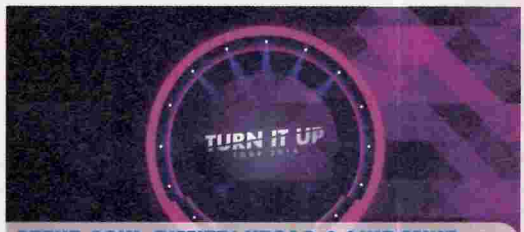
TONY ALLEN
FILM OF LIFE
JAZZ VILLAGE / HARMONIA MUNDI
ALBUM



Ein YouTube-Video zeigt die Fernsehaufzeichnung des Auftritts von Fela Kuti und Band bei den Berliner Jazztagen 1978. Erstmals wird hier einem größeren deutschen Publikum Afrobeat näher gebracht, jener Musikstil, den Kuti in der nigerianischen Metropole Lagos aus Highlife, Jazz und Funk begründete und zum Transportorgan panafrikanischer und von der US-Bürgerrechtsbewegung beeinflusster Inhalte machte, wodurch er Nigerias Militärdiktatoren zum bitter bekämpften Staatsfeind geriet. Zu Beginn des Berliner Auftritts stellt ein Landsmann Kutis die gesamte große Band vor und erwähnt dabei Schlagzeuger Tony Allen eher in einem Nebensatz – was verwundert, da Allen, über viele Jahre Kutis Mitstreiter, mehr als alle anderen Musiker als Mitarchitekt des Afrobeat gelten kann. Als einzigem Bandmitglied war ihm erlaubt, seine Parts eigenständig zu entwickeln, da selbst der als musikalischer Diktator bekannte Kuti einsah, dass es so in der Regel einfach besser klang.

Bevor Tony Allen auf Fela Kuti traf, hatte auch er, nachdem er erst als 18-Jähriger das Schlagzeugspiel begonnen hatte, eine Fusion von amerikanischem Jazz und afrikanischen Tanzrhythmen verfolgt und so seinen federnden, entspannt treibenden Signatur-Funk entwickelt, der den oft halbstündigen Polit-Trancen der Kuti-Band Africa 70 dezent die Richtung wies, und den er nach seinem Ausscheiden 1980 in neue Zusammenhänge setzte. Nicht nur im Jazz wurde Allen einflussreich, auch Rock- und Popmusiker bemühten sich um Kollaborationen, etwa Damon Albarn, der Allen zusammen mit The-Clash-Bassist Paul Simonon und The-Verve-Gitarrist Simon Tong 2007 zur Mitwirkung bei seinem Projekt The Good, The Bad & The Queen einlud und ihm so im Zuge des damals in Indie-Kreisen wiederauflebenden

www.ADticket.de
MEIN TICKETPORTAL



STEVE AOKI, DIMITRI VEGAS & LIKE MIKE u.v.a.
11.09. Stuttgart, Schleyerhalle
18.09. Düsseldorf, ISS Dome
21.09. Berlin, Arena

MICK FLANNERY
24.10. Stuttgart, clubCANN
25.10. Nürnberg, Maritim Hotel
26.10. Wawern, Synagoge
27.10. Wiesbaden, Schlachthof
02.11. Leipzig, Moritzbastei
03.11. Berlin, Privatclub
05.11. Rostock, MAU Club
07.11. Bielefeld, Theaterlabor
08.11. Köln, Studio 672

MAXIM
09.10. Düsseldorf, New Fall Festival
10.11. Gütersloh, Weberei
11.11. Braunschweig, Meier Music Hall
12.11. Bremen, Schlachthof
13.11. Berlin, C-Club
14.11. Dresden, Scheune
15.11. Augsburg, Kantine
17.11. Wiesbaden, Schlachthof
18.11. Leipzig, Täubchenthal
19.11. Mannheim, Alte Feuerwache
20.11. Freiburg, Jazzhaus
21.11. Neunkirchen, Neue Gebläsehalle
29.11. Bottrop, Saalbau
01.12. Köln, Gloria

WE HAVE BAND
30.09. Berlin, Lido
01.10. Dresden, Scheune
02.10. Mannheim, Alte Feuerwache
03.10. Leipzig, Täubchenthal

THE MAJORITY SAYS
25.10. Osnabrück, Glanz & Gloria
29.10. Nürnberg, Club Stereo
30.10. München, Ampere
02.11. Oberhausen, Zentrum Altenberg
03.11. Köln, Die Werkstatt
04.11. Hannover, Lux
06.11. Leipzig, Täubchenthal
07.11. Weinheim, Cafe Central
09.11. Wiesbaden, Schlachthof
10.11. Berlin, Grüner Salon

...und 40.000 weitere Shows & Festivals
Tickets auf www.ADticket.de

Afrika-Booms ein teilweise neues Publikum erschloss.

Albarns charakteristischer, stets etwas forciert nach Melancholie im morgendlichen Bademantel klingender Gesang findet nun auf »Go Back«, der Single-Auskopplung von Allens neuestem Album *Film Of Life* auch ein ordentliches Gewand. Ansonsten kommt Allen mit weniger Gastgesang aus als etwa auf dem 2009er Werk *Secret Agent*. Auch findet sich weniger elektronisches Experimentieren als auf früheren Platten, was allerdings nicht heißt, dass keine Stilbrücken zu HipHop, R'n'B und anderen Tanzstilen gebaut werden. Die fiependen Analogkeyboards und gelegentliche Paukenschläge im Stück »Boat Journey« erinnern sogar ein wenig an psychedelische Siebzigerjahre-B-Movie-Soundtracks aus Italien, wobei diese oftmals ihrerseits Afrofunk-Anleihen enthielten.

Vor allem aber knistert Allens Schlagzeug wie eh und je, auch Gitarren und Bass sind sorgsam an warm angezerrten Siebziger-Sound angelehnt. Wie eh und je fällt einem nach einigen Minuten auf, dass Allen wie alle großen Jazzschlagzeuger auch heute noch originär groovt: Der Hörer erlebt eine Art Tanztrance, die sich auch Chips-knabbernd auf dem Sofa sitzend mittanzen lässt, mit reiner Hintergrundmusik aber nichts zu tun hat. Garantiert erweist es sich dem vielleicht rhythmisch durchaus nicht unbegabten Sofasitzer aber als komplett unmöglich, Allens Swing auf den Schenkeln mitzuklopfen – so wie es selbst hunderte von Nachfolgejazzern und Afro-Indie-Hipstern, die es immer wieder versuchten, nie vermochten. Fela Kuti wusste schon, was er tat, als er Tony Allen einfach spielen ließ.

Johannes von Weizsäcker

ERLEND ØYE

LEGAO

BUBBLES / GROOVE ATTACK

ALBUM

Einfach nur »schöne Musik« oder doch eher ein schuldiges Plaisirchen? Erlend Øye ist mit dem Image bemakelt, samtweiche Muzak für Kleidungsfachgeschäfte zu liefern. In der Tat ist es nicht lange her, da konnte man keine neue Hose kaufen, ohne dabei seine Band The Whitest Boy Alive zu hören. Øyes erstem Soloalbum seit *Unrest* aus dem Jahr 2003 sollte man sich deswegen mit einer phänomenologischen Epoché nähern: alles in Klammern setzen, was man selbst meint und die Leute über ihn sagen, am besten auch nicht darauf hören, was die Plattenfirma uns

Punchzeilen

Rap mit Marcus Staiger

1

2

3

Das Wochenende verbrachte ich tagsüber auf Demonstrationen gegen Repression und für die Rechte von Flüchtlingen sowie abends auf einem Floß, um mit alten Freunden abzuhängen. Eigentlich war der Plan, psychedelische Pilze zu nehmen und spirituelle Erfahrungen zu sammeln. Da Shrooms in Berlin allerdings schlecht zu bekommen sind und wir vielleicht auch schon ein wenig raus aus dem Game sind, endete das Ganze damit, dass fünf ältere Herrschaften dichtgedrängt auf einer in der Spree treibenden Holzplattform saßen. Von riesigen Bugwellen der Ausflugsdampfer überspült, hörten wir das Tape eines neuen Rap-Genies aus Chicago. Es war sehr kalt, das Tape dafür umso besser – man sollte viel öfter mit alten Freunden abhängen.

LUCKI ECK$[1] ist gerade 18 Jahre alt geworden und verdient(e) sein Geld als Dealer des angstlösenden Glücklichmachers Xanax, von dem es heißt, dass er die Furcht abtöte, gleichzeitig aber auch alle anderen Gefühle. Lucki Eck$ rappt so, als befände er sich selbst in einer riesigen Wolke aus Diazepam: zurückgelehnt, mit dieser leicht gelangweilten und arroganten Art, den Mund nicht richtig aufzubekommen. Das erinnert ein wenig an die ersten Auftritte von 50 Cent, nachdem ihm der Kiefer zerschossen wurde und er noch nicht rumschreien musste, um seine Gefährlichkeit zu beweisen.

Eck$ hat eine jungenhafte Stimme mit diesen flimmernden Kieksern, die sie interessant macht. Noch interessanter allerdings ist, wie er sie zum Einsatz bringt. Die Instrumentals auf *Body High* (Free Download) klingen so, als wären sie in einer tiefen Tropfsteinhöhle oder wahlweise einer leeren Maschinenhalle arrangiert worden. Nach eigenen Angaben versucht Eck$, niemals auf den vordergründigen Mainbeat zu rappen. Stattdessen sucht er sich irgendein Hintergrundinstrument, an dem er sich entlanghangelt, was seinem Rap einen einzigartigen Flow und eine gewisse Melodik verleiht. *Body High* ist nicht unbedingt die Musik, die man im Fitnessstudio hören sollte, wenn man gerade Arme trainiert. Aber genau das Richtige, wenn man auf Rap steht.

Für die Arme sind ohnehin andere zuständig. Zum Beispiel MASSIV[2], der sein mittlerweile unglaubliches zehntes Album raushaut, das folgerichtig *#M10* (Al Massiva) heißt. Neben brachialen Beretta-Versen ist Massiv unter Rap-Kennern seit geraumer Zeit für seine wahnwitzigen Vergleiche bekannt. Mit einem solchen legt er gleich im ersten Satz des Albums los: »Kam sah und fickte wie ein Taliban, Habibi Shouf / Ich trage unter meinem Turban eine Menge Flus.« Weiß man erst mal Bescheid! *#M10* ist über weite Teile ein typisches Angeberalbum: *been there, done that.* »Von allen abgeschrieben und dann doch Top 5 gegangen.« »Keiner hat an mich geglaubt / Ich habe mich trotzdem durchgesetzt / Glatt rasiert, breit gebaut.« Und so weiter und so fort. Allerdings hat sich Massiv entschlossen, seine Stimmbänder und das Gehör seines Publikums zu schonen, und sanftere Töne angeschlagen. Statt seine Message auf voller Albumlänge herauszubrüllen, wie es in der Vergangenheit gerne seine Art war, benutzt er diesmal eine spitze, fast sanfte Stimme. Eine Stimme, die den Humor unterstreicht, von dem nur Spezialisten wussten, dass Massiv den überhaupt besitzt.

Wer ihn bislang nur für einen hirnlosen Fleischklops gehalten hatte, kann sich auf *#M10* eines Besseren belehren lassen. In dem Hantelbank-gestählten 100-Kilo-Körper verbirgt sich ein durchaus witziger und selbstironischer Charakter, dem natürlich auch hin und wieder der eine oder andere unfreiwillig komische Patzer passiert. »Ich wickle dir das ganze Weltall in Geschenkpapier / Bind 'ne Schleife um mein großes Herz und schenk es dir / Ich dekorier mit weißen Tauben unsre Eingangstür / Guck, wie ich mit roten Rosen unser Haus verzier«, ist vielleicht nicht nach jedermanns/fraus Geschmack. Aber hey, dafür ist das Instrumental großartig, und danach kommt auch gleich der Titel »Fuck All You Hoes«, in dem wieder alles klar gemacht wird. *#M10* ist ein verrücktes Album, das streckenweise klingt, als hätten Pharrell und Jason Derulo an den Beats geschraubt sowie die Raps gecoacht. Wirkt manchmal so, als würde King Kong zärtlich mit einem New Yorker U-Bahn-Zug spielen – funktioniert aber trotzdem.

Das tut es auch bei OLSON[3]. Der Mann mit der exaktest sitzenden Haartolle im Rap-Game hat etwas länger gebraucht mit seinem ersten richtigen Album, dafür steckt es aber voller Wunder und wunderbarer Songs. Irgendwo zwischen Casper und Cro hat es Olson geschafft, aus seiner (selbst eingestandenen) Belanglosigkeit ein Stück Pop zu schmieden. Manches erinnert an die unpolitischen Stücke von Rio Reiser. Man hört, dass sehr viel ordentliches Songwriting in den Songs steckt, das sich Olson (ebenfalls nach eigenem Bekunden) selbst beigebracht hat. Und so handelt es sich bei *Ballonherz* (Urban) nicht nur von der äußeren Aufmachung, sondern auch von der Erzählweise her eben nicht um ein typisches Rap-Album. Kleine Alltagsbeobachtungen in der Art von: »Softpack im Ärmel der Denim-Shirts / Hostessen klären auf After-Works / Auf der Suche zur Zeit nach 'ner Zukunft zu zweit / Und dann doch Sexaffären mit *random girls*«, das alles auf zuckersüße, wunderschön poppige Melodien gelegt. Könnte abgeschmackt sein, ist aber erstaunlich eindringlich, echt und ehrlich. Das Spiegelbild einer Generation, die sich genau so fühlt, wie Olson es beschreibt: abgefuckt, orientierungslos, auf der Suche nach ein bisschen Glück, für das man selbst aber nicht verbindlich genug ist. Ewiges Praktikum, kein Geld in der Tasche, aber aussehen wie James Dean. #gönndir #läuftbeidir #truebutsad #like

erzählen will, nämlich dass der Prototyp des postpubertären Indie-Hipsterschlaks jetzt »erwachsen« geworden sei.

Ähnlich wie mit den Kings Of Convenience (Leise ist das neue Laut) und den im Sommer 2014 aufgelösten The Whitest Boy Alive (House mit richtigen Instrumenten) verfolgt der sanfte Riese mit seinem Soloalbum konzeptuelle Hintergedanken und bedient sich einer klar lesbaren *sound signature*. Seine zärtelnde Empfindsamkeitsmusik flicht er ein in die schlichten Patterns von Schmuse-Reggae, in UK traditionell Lovers Rock genannt. Aufgenommen wurden die zehn Stücke gemeinsam mit der isländischen Roots-Reggae-Band Hjálmar. Ein Norweger macht Reggae mit Isländern: Darf man das Ergebnis also als »Nordic Reggae« labeln? Nicht wirklich, denn Øye lebt schon seit einiger Zeit in Sizilien. Unabhängig davon taugt Øyes Reggae-Aneignung kaum für ungebrochene *Sunshine*-Klischees und kommt auch nur scheinbar kontrazyklisch im Herbst auf den Markt. Für Barcardi-*laidbackness* ist die Musik oft zu spröde, sentimental und reserviert. Überkritisch ließe sich bei der Begleitband Hjálmar eine gewisse Unbeholfenheit feststellen, auf einem Multikulti-Stadtteilfest würde sie jedenfalls nicht unangenehm auffallen.

Øyes unentrinnbar umschmeichelnder, in einprägsamen Sentenzen vorgetragener Gesang behandelt wie immer die ewigen Themen Liebe, Abschied, Sehn- und Eifersucht. Dass er Reggae als vorgefertigte Hintergrundstruktur und nicht als Ausdrucksform benutzt, tut dem Album gut – was wäre schließlich fragwürdiger gewesen als ein »echtes« Reggae-Album? Immer wieder hybridisiert Øye die schunkelnden Riddims, indem er sie mit Softrock-Harmonien, Postrock-Elementen oder einem Hauch Birkenstock-Romantik à la Belle And Sebastian aufmischt. Auch Bläser, Streicher, Rhodes-Piano, Synthies und Highlife-Gitarren sind zu hören. Und das tolle Stück »Bad Guy Now« ruft Erinnerungen an Felt auf und verwischt dabei auf interessante Weise die Grenze zwischen der Glücklich-wenn-ich-traurig-bin-Attitüde britischer Gitarrenbands und einer gewissen Dire-Straits-Stimmung für Erwachsene.

Was Øye an Reggae interessiert, ist weder das Politische (wie einst The Clash) noch das klangästhetische Potenzial, an dem sich Postpunk-Bands wie PIL der die Slits orientierten. Es ist der Pop-Appeal und sonst nichts. Øye folgt damit den Spuren von Boys Georges Culture Club und nicht zuletzt dem großen Green Gartside von Scritti Politti. Der kündigte bei einem legendären Konzert in Berlin vor zwei Jahren einen Song mit folgenden Worten an: »Pop Reggae and Postmodernism – a marriage made in heaven or hell? You decide.« In diesem Sinne darf dann beim Durchstöbern der Winterkollektion jeder selbst entscheiden, was von der Ehe zu halten ist, die Erlend Øye zwischen Pop, Reggae und Indie-Innerlichkeit arrangiert hat.

Aram Lintzel

ESBEN AND THE WITCH
A NEW NATURE
NOSTROMO / ROUGH TRADE
ALBUM

Anfang des Jahres 2011 zierte ein Videostill von Esben And The Witchs »Marching Song« das Cover dieser Zeitschrift – Schwerpunktthema war das Jenseits. Das 2008 in Brighton gegründete Trio passte perfekt zu Zeit und Thema und forderte mit seinem Post-Goth-Progrock Begriffsneuerfindungen wie »Nightmare Pop« (so bezeichneten sie ihre Musik eine Zeitlang selbst) oder »Witch House« nur so heraus. Die Vorliebe für die dunklen Seiten der Literatur und für Videos mit Blut und Wunden rundeten das Gesamtbild ab.

Trotz und wegen ihres unbestreitbaren Pop-Appeals – die Coverversion von Kylie Minogues »Confide In Me« machte Esben And The Witch berühmter als ihre eigenen Songs – und zweier erfolgreicher Alben steckten Rachel Davies, Thomas Fisher und Daniel Copeman in einem unguten Weder-Fisch-noch-Fleisch-Stadium fest. Gothic-Fans fanden die nach einem dänischen Gruselmärchen benannte Band zu leichtgewichtig und unentschlossen; Pop-Leute konnten mit der konsequent düsteren Ästhetik auf Dauer doch wenig anfangen.

Esben And The Witch handelten: Nach der Splitsingle mit Thought Forms auf Geoff Barrows Label Invada trennten sie sich von Matador und gründeten ihre eigene Plattform Nostromo. Das neue Album finanzierten sie via Crowdfunding und ließen es von Steve Albini produzieren. Da Albini seine Kunden immer machen lässt, was sie wollen, darf man davon ausgehen, dass Esben And The Witch endlich so klingen, wie sie es sich einst gewünscht hatten.

Bedeutet unter anderem: keine Drum Machines mehr, nur analoges Schlagzeug, das ab Track eins (»Press Heavenwards!«) den Sound bestimmt. Wäre »druckvoll« nicht ein so abgedroschenes Wort, fände es hier Verwendung. Überhaupt gibt es nicht so viel Dekor, sondern mehr ein abwechselnd donnerndes oder wisperndes Wandern zwischen Prog und Neo-Goth, was in schwierigen Momenten wie eine Mischung aus Jefferson Airplane und Nightwish klingt, in den guten wie ein Update von Mogwai. Diffiziles Songwriting ist nach wie vor nicht Esben And The Witchs Stärke, weshalb man sich nach der guten Stunde, die *A New Nature* beansprucht, an kaum etwas erinnern kann.

Um es abzukürzen: *A New Nature* berührt durch den unbedingten Wunsch, Sinn ergeben und eine Geschichte erzählen zu wollen. Das fängt mit dem Caspar-David-Friedrich'esken Cover an und hört mit den auf zwei LP-Seiten ausgebreiteten acht epischen Stücken, deren Krisis und Wendepunkt *natürlich* in den mittleren Tracks »The Jungle« und »Those Dreadful Hammers« stattfindet, nicht auf. Rachel Davies verlässt den Klagegesangmodus nur selten, weshalb man die Lyrics auch kapiert, wenn man nicht bewusst auf die Texte hört. Zur Sicherheit heißt der letzte Track »Bathed In Light«, falls doch jemand etwas nicht mitgekriegt haben sollte.

Christina Mohr

CHICKS ON SPEED
ARTSTRAVAGANZA
CHICKS ON SPEED / INDIGO
ALBUM

Wir lieben die Daten, und die Daten lieben uns, schreibt der Medientheoretiker Roberto Simanowski sinngemäß in seinem kürzlich erschienenen Buch *Data Love*. Chicks On Speed machen dieses wechselseitige Begehren seit vielen Jahren produktiv und bestellen und versenden Daten auf allen Kanälen. »Wir sind Daten« heißt denn auch ein Stück auf *Artstravaganza*, in dem der österreichische Medientheoretiker und -künstler Peter Weibel murmelt: »Wir schwimmen und ertrinken in Daten«.

Mit ihrem Gesamtpaket aus Performance, Musik, Mode und Medienaktivismus sind Chicks On Speed zur globetrottenden Firma geworden; es gibt kaum ein renommiertes Medienkunst- oder Medientheoriefestival, das ohne einen Beitrag der Chicks auskommt. Kritiker meinen, sie seien damit zum kuratorenfreundlichen Begleitprogramm geworden und ihre schrille Systemkritik sei längst zur schmerzfreien Agit-Techno-Folklore verkommen. Auch die neueste Veröffentlichung ist eine transdisziplinäre Angelegenheit an der Grenze zum Informations-Overkill, parallel zum Album erscheinen sechs Musikinstrumente als Apps. Als Kollaborateure sind unter anderen Julian Assange, Francesca von Habsburg, Yoko Ono, Anat Ben David und eben Peter Weibel dabei.

Angesichts der Multitasking-Manie mag die Musik fast Nebensache sein, doch finden sich auf *Artstravaganza* einige gelungene Tracks, die sich zwischen Techno, Art-School-House und Postpunk bewegen. Besonders inspirierend sind jene Passagen, in denen klassische Retro-Rave-Pianos oder eine »Pump Up The Jam«-Reverenz klare Reiz-Reaktions-Verhältnisse schaffen. Wie gehabt optimieren COS solche Signalsounds mit eindringlichen Signalwörtern, die sie im Sinne einer strategischen Bejahung der weiblichen »Hysterie« im *Over-the-top*-Modus deklamieren: »Utopia!« »Smash the system!« COS sind ihren Themen treu geblieben. Ebenso übrigens ihrer Vorliebe für Eurotrash und Afterhour-Kitsch.

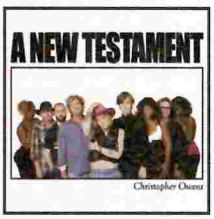
Wie gehabt wollen COS die blöden Systeme – Kunstbetrieb, Musikbusiness, Fashion, Kapitalismus – von innen angreifen und unsere Nervenkostüme zerrütten. Aber der subversive Attackegestus, der in den Nullerjahren noch zeitgenössisch gewesen sein mag, wirkt stellenweise allzu routiniert, in den fadesten Momenten schlichtweg *dated*. Interessanter wird es, wenn Verschrobenes Eingang findet und in »Peter On Acid« nochmals Weibel zu Wort kommt.

Schwer schnaufend schleppt sich sein wirrer Diskurs-Schmäh durch den ebenso langsam schleppenden Acid-Track. Ob Weibels Körpergeräusche gemeint sind, wenn es auf der COS-Webseite heißt, *Artstravaganza* sei eine »Kollision der analogen und digitalen Welten«? Die vertrauten COS-Konventionen sprengt an anderer Stelle ein schier endloser No-Wave-Saxofon-Exkurs. Von einer solchen weniger hyperaktiven, wenn man so will: romantischeren Datenliebe hätte durchaus mehr ausgelebt werden dürfen.

Aram Lintzel

FOXYGEN
... AND STAR POWER
JAGJAGUWAR / CARGO
ALBUM

CHRISTOPHER OWENS
A NEW TESTAMENT
TURNSTILE / CAROLINE / UNIVERSAL
ALBUM



Wenn ein weißes Tier schwarze Streifen und vier Beine hat, ist es in der Regel ein Zebra, kein komisch gemusterter Esel. Christopher Owens hat zwei Platten mit seiner ehemaligen Band Girls aufgenommen, die Westcoast-, Soft- und Classic-Rock nach Ockhams Rasiermesserprinzip aufdröselten: Wenn sich eine einfache Akkordfolge oder ein textliches Klischee über Jahrzehnte bewährt hat, dann wird das schon seine Gründe haben, und dann gibt es auch nichts daran herumzudoktern. Auf seinem zweiten Soloalbum *A New Testament* treibt der 35-Jährige mit der bewegten Vergangenheit – Kindheit in der Children-Of-God-Sekte, Flucht zu einem reichen Gönner nach Texas, Drogentage in San Francisco, inzwischen cleanes Eheglück in New York (mit, *fun fact*, Hannah Hunt aus dem gleichnamigen Vampire-Weekend-Song) – dieses Songwriting-Verständnis nun auf den Gipfel.

Ganz anders Foxygen. Auch die Band um Sam France und Jonathan Rado hat ihre Wurzeln im Rock'n'Roll der Westküste, allerdings kein Interesse an einfachen Problemlösungen. Nach den Bob-Dylan-, Lou-Reed- und Shuggie-Otis-Aufbereitungen ihrer letztjährigen Platte *We Are The 21st Century Ambassadors Of Peace And Magic* liebäugelten Foxygen während einiger turbulenter Gigs mit der Selbstzerfleischung. Stattdessen haben sie in erstaunlich kurzer Zeit ein neues Album aufgenommen, das ihren Sound ins Psychedelische und Progressive verschiebt, inklusive Interludes, Reprisen und vierteilige EP-im-Album-Eskapaden. 24 Stücke stemmt ... *And Star Power* in 82 Minuten. Der Titel klingt wie ein Anhängsel von Foxygens 2013er Platte, tatsächlich orientiert sich das Album aber am Aufbau ihres vergessenen Debüts *Jurassic Exxplosion Philippic* (2007), einer Space-Oper, die Rado und France im Alter von 15 Jahren aufgenommen haben.

Ohne nun zu viel Grundlegendes in die Ergebnisse hineinlesen zu wollen: Es ist schon erstaunlich, wie weit Aufwand und Ertrag auf ... *And Star Power* und *A New Testament* auseinanderklaffen. Foxygen brechen sich einen ab mit ihrem Doppelalbum, hetzen von einer Passage in die nächste, laden die Songs mit kosmischem Brimborium auf und stehen am Ende vor einem Haufen nicht zu Ende formulierter Skizzen, die man sofort zurückgeben würde für das beiläufige »In The Darkness« von ihrem letzten Album. Ständig wähnt man sich in der sechsten Minute von »Hey Jude« oder der sechzehnten irgendeines Pink-Floyd-Freak-outs, aber meistens fehlt der Weg dorthin: der Song, der dem Chaos eine Bahn gibt. Es ist möglich, dass Foxygen es so wollten, um dem liebevollen *Peace And Magic* als Abbild des aktuell instabilen Bandgefüges ein ruppigeres Album gegenüberzustellen. Wahrscheinlicher ist, dass sie nicht anders konnten.

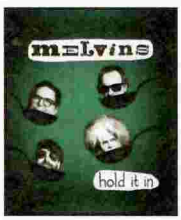
Christopher Owens steht währenddessen auf dem Berg der Erleuchtung und lässt die Musik zu sich kommen. Das 34-minütige *A New Testament* enthält Songs, die manchem Kinderliedermacher noch zu schlicht wären. Owens' Gabe aber besteht darin, aus solchen Songs erstaunliche emotionale Wucht herauszukitzeln. Seine drollige Aufrichtigkeit wirkt nie gespielt, seine Neigung, das Zebra beim Namen zu nennen, maskiert keine Einfallslosigkeit. Hört man den gestochen scharfen Sound von *A New Testament* und die Eleganz, mit der Owens' Band auf den Spuren von Spiritualized durch Country und Gospel schlenkert, wirkt das tatsächlich so einleuchtend, dass man sich fragt, warum es nicht jeder Songwriter macht wie er. Irgendein Spinner wird sicher bald die richtige Antwort darauf finden. Bis dahin ist uns Owens' Genügsamkeit locker mehr als genug.

Daniel Gerhardt

MELVINS
HOLD IT IN
IPECAC / SOULFOOD
ALBUM

Welchen Einfluss die Musik, der Stil, die Aura dieser Band auf meine spätkulturelle Entwicklung genommen hat, kann ich nicht quantifizieren. Die Tatsache, dass mein Sohn Bas heißt, sollte als Indiz genügen. Wie die Mehrzahl der Melvinsianer bin auch ich der Meinung, dass *Ozma* das beste, *Lysol* das Genialischste und die drei Major-Alben auf Atlantic zwischen 1993 und 1996 die spaßigsten Dokumente sind. Wie viele Alben es seit 1999 gab, kann ich nicht sagen, etwa vor fünf Jahren habe ich aufgehört, die Musik in schneller werdender Taktung jeweils gleich zum Veröffentlichungsdatum zu inhalieren. Bei Gelegenheit wurde auf jeden Fall reingehört und dabei immer wieder festgestellt, dass die Konstante »Verweigerungshaltung« ungebrochen lebt.

Format, Dynamik, Gestaltung, Output – Buzz Osborne, Dale Crover und wer sonst noch mitmachen darf sind ein autarkes System. Und *Hold It In* ist nicht nur ein herrlicher Albumtitel, sondern, um es vorweg zu nehmen, die beste Melvins-Platte seit (bitte selbst einfügen). Zu verdanken ist das aller Wahrscheinlichkeit nach den neuen Aushilfskräften Paul Leary und JD Pinkus, beide Ex-Butthole-Surfers. In dieser harthumorigen Grauhaargang lässt der menschenfeindlichste Rocker nach Lou Reed seinen latent immer schon vorhandenen Hippie voll raus – und aus dem Ozzfest wird ein Buzzfest.



Das Ganze klingt wie ein mit *Rango*-Kreaturen gefülltes freakadelisches Terrarium und verfolgt unter totaler Missachtung aller Popregeln – inklusive jener von Bill Drummond, nach der man sich lieber erschießen sollte, als im Rock zu altern – eine andere weise Regel umso vorbildlicher: keine Effekthascherei. Dass die Melvins nach ihren Atlantic-Jahren immer mehr zum Gegenteil dynamischer Anabolika à la Slipknot und Limp Bizkit wurden – bekannt. Wenn (!) die Melvins Metal wären, dann eindeutig Black und nicht Death – geschenkt. Zusammen mit den Drogenfachkräften der Butthole Surfers wird das nun aber so richtig frei, und man *Rango*-t sich knallermäßig verpilzt um die Kurve, dass es nur so kreucht.

Und Ozzy? Wir erinnern uns: 1963 verließ er die Schule, jobbte als Schlachter, Maler, Bestatter und drehte krumme Dinger, wofür er schließlich eingeknastet wurde. 1964 wurde Buzz Osborne geboren – nicht in England zwar, aber die Mutter konnte ja sicher ausreisen ... Exkurs Ende. Geben wir also diesem wie auch immer gearteten Vorfahren LSD und die Aufgabe, zusammen mit Motörhead ein Monty-Python-Musical zu vertonen. Mittendrin wird Bong geraucht und im Sitzen weitergerockt. Dann Umkleide, die Band, mittlerweile in graue Mönchskutten gewandet, spielt introvertiert-instrumentalen Hassrock in der hintersten Ecke der Bühne. Der Soundmann ist über dem Pult eingenickt und hat beim Abglitschen auf den Reglern das ohnehin kompressionsfreie Equalizing nochmals entsaftet. So hören wir himmlische Minuten lang feinsten mittig-dünnen Halfspeed-Hippie-Black-Metal mit Dale-Crover-Beats. Kurz: Audiokunst, die in einem Atemzug mit Fennesz und My Bloody Valentine zu nennen ist. Wir sagen es laut: *Hold It In* ist die beste Melvins-Platte seit ...!

Holger in't Veld

ANSTAM
NAMES
MONKEYTOWN / ROUGH TRADE
ALBUM

Lars Stöwe alias Anstam liebt die dramatische Geste. Wenn er sich in seinen Produktionen der Bassmusik zuwendet, klaffen da nicht bloß frequenzbedingte Abgründe, sie scheinen beim Hörer zusätzlich existentiellen Schwindel verursachen zu sollen. Stöwe stattet seinen

IDM-Kosmos gern mit fast schon barock gestalteten Effekten aus, die seine Tracks in allerlei Farben funkeln lassen – die Musik von Anstam ist von stummer Mitteilsamkeit, könnte man sagen. Insofern ist es konsequent, dass Stöwe für sein drittes Album die expressiven Möglichkeiten der Sprache hinzunimmt und sich selbst ans Mikrofon stellt. Dazu passend lautet der lakonische Titel *Names*, geht es hier doch, im Unterschied zu den beiden vorangegangenen Alben, in sehr elementarer Weise um das Benennen von Dingen mit Worten.

Die Stimmungen, die Stöwe dabei hervorruft, orientieren sich in vielerlei Hinsicht am romantischen Pessimismus, der in diversen Spielarten des Synthiepop der Achtzigerjahre zu finden ist. Depeche Mode mögen, bewusst oder unbewusst, Pate gestanden haben. Stöwe kombiniert nuancierte Klangschichten und Drumcomputer mit einem kontrollierten Pathos in seiner Stimme, die man vielleicht nicht direkt mit der Martin Gores oder gar der Dave Gahans vergleichen kann, die Art des Zusammenspiels von Mensch und Maschinen deutet bei ihm jedoch in eine ähnliche Richtung. Bei Anstam werden trübe, schwelgerische Akkorde allerdings nicht zwangsläufig mit stoisch pochenden Rhythmen, sondern bevorzugt mit nervös hämmernden Breakbeats unterlegt. Hier fühlt man sich stärker an jüngere Kollegen wie Tim Exile erinnert als an die immer noch omnipräsenten Achtziger.

Names ist denn auch keine Sammlung von Songs geworden, ein Gutteil der Nummern bleibt instrumental. In diesen Momenten merkt man, dass die Hinwendung zum Gesang kein Zeichen von Überdruss am rein Elektronischen ist, sondern der musikalischen Persona Anstams eine weitere Facette hinzufügt. Gleichwohl bleibt am Ende der Eindruck, Stöwe habe sich dieser Platte in nostalgischer Absicht genähert. Das Sounddesign mag überwiegend der Gegenwart – wie auch immer die gerade auf den Punkt zu bringen ist – geschuldet sein, der Geist verweilt jedoch in der Vergangenheit oder möchte in irgendeiner Form dorthin zurück. Doch das ist bei der Melancholie ja immer der Fall, selbst wenn der einstige Zustand längst unwiederbringlich verloren ist – sofern es ihn überhaupt je wirklich gab. Anstam bastelt ihn sich eben neu, und das mit Erfolg.

Tim Caspar Boehme

JAMIE T

CARRY ON THE GRUDGE

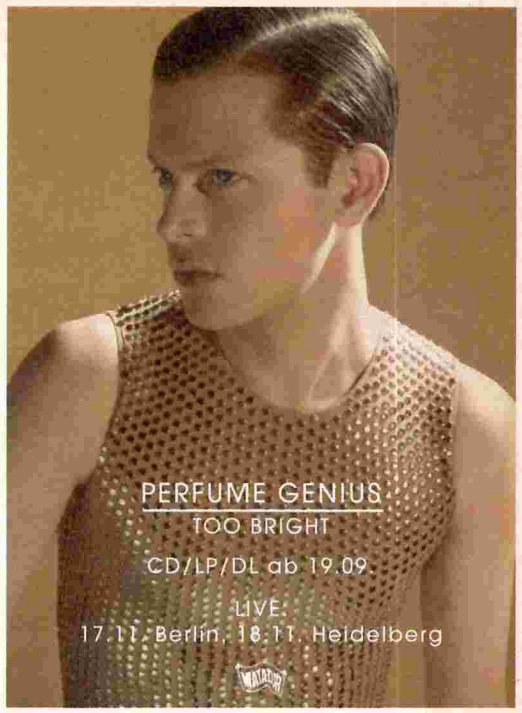
VIRGIN / UNIVERSAL
ALBUM

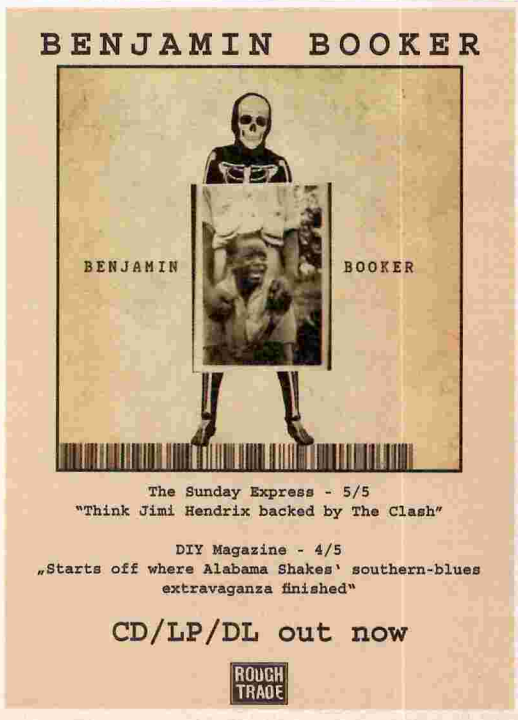
Ein karg eingerichteter Wohnraum. Heißer Kaffeedampf kondensiert über Jamie Ts weißem Hemdkragen. Er schürzt die Oberlippe kess, während die pomadige Haartolle mit den Lederstiefeln im Takt wippt. Die Pose im Video seiner Single »Don't You Find« sitzt. Es ist eine klassische Joe-Strummer-Ikonografie, die der 28-jährige Jamie Treays aus Wimbledon da aufruft. Man muss zuerst an die Arctic Monkeys denken, die stilistisch gerade etwas Ähnliches verfolgen, an das Zitieren von Musikern aus der britischen Arbeiterklasse – auch wenn Strummer selbst dieser gar nicht entstammte –, die damals versuchten, mithilfe schicker Kleidung ihre Herkunft vergessen zu machen. Nach Bands wie Oasis oder den Happy Mondays ruft knapp 40 Jahre nach Strummer auch Jamie T mit den kulturellen Referenzen seiner Songtexte das Bild des *working class hero* wieder auf.

Warum macht er das? Verkörpern britische Musiker wie Alex Turner oder Jamie T die gerade in Anbetracht etwa des großen Erfolgs von UKIP notwendige Subversion gegen die konservative englische Gesellschaft? Gerne würde man dem Gedanken weiter nachgehen, doch da drängen sich die Töne von Jamie Ts Single in den Vordergrund. Und schnell wird klar: Mit Klassenfragen kommt man auf *Carry On The Grudge* nicht weit. Zugegeben, auch in der Vergangenheit war der Musiker nicht unbedingt dafür bekannt, besonders politisch zu sein. Auf seinem nach einer fünfjährigen Pause veröffentlichten dritten Album tilgt er nun aber auch in musikalischer Hinsicht die letzte Schnoddrigkeit. Statt in spitzem Cockney vorgetragenen Sprechgesangsstücken reichert Jamie T darauf Balladen mit umarmenden Streichersätzen an, er sucht das Wilde nicht in der Instrumentierung, sondern in den zwischenmenschlichen Beziehungen: »I'm a hurricane«, heißt es in »Limits Lie«. Zur zurückhaltend zupfenden Gitarrenhand mischt sich eine softe Drum-Machine. »Love Is Only A Heartbeat Away« – singt er das gerade wirklich in Endlosschleife? Selbst die etwas mehr *upbeat* gehaltenen Nummern klingen nun entschärft und poliert.

Auf *Carry On The Grudge* möchte Jamie T anstelle seiner ehemals spezifischen Melange aus Britpop, HipHop und Reggae in den Topf der großen Popgesten greifen, er reicht dabei allerdings viel zu oft nur an die Konserve heran. Damit führt er die Geste der britischen Lässigkeit konsequent zu ihrem Ende, da bis auf ihre Äußerlichkeit nichts mehr übrig bleibt. Das Raue und Genuschelte erscheint nur noch als genau kalkulierte Zutat, es fungiert als Stempel des Authentischen, der anscheinend immer noch unerlässlich ist, will man ein breites Publikum erreichen. Mit einer weiteren, etwas billig parfümierten Ballade klingt das Album nach zwölf Stücken schließlich aus. »I give up, I give in / Just show me love, show me love«, heißt es da. Aber jetzt erst mal ein bisschen Joe Strummer hören!

Lisa Forster





Gegenwartskunde

Popwelt mit Klaus Walter

1

2

3

»Jede verbotene Grenze hat er überschritten.« Behauptet David Toop in *Ocean Of Sound* über ARTHUR RUSSELL [1]. Bei solchen Sätzen ist Skepsis angebracht, hinter jeder verbotenen Grenze lauert die nächste. Was Toop 1995 über den damals nur Experten bekannten Cellist-*goes*-Produzent schrieb, ist 19 Jahre später so sehr Teil der musikalischen Allgemeinbildung, dass Russell in einer Reihe steht mit Leuten wie Cole Porter, Fela Kuti und Johann Sebastian Bach. Wie diese ist er reif für ein Tribute-Album in der AIDS-Benefiz-Reihe *Red Hot*. Wie Kuti starb Russell an AIDS, 1992, im Alter von 40 Jahren. Anders als der Afrobeat-King und Heteropolygamist Kuti war Russell schwul, anders als Kuti hielt er AIDS nicht für eine Propagandalüge imperialistischer Mächte.

Arthur Russell hat die heteronormative Grenze überschritten. Davon ist bei Toop nicht die Rede, der feiert ihn als Grenzgänger zwischen E und U, zwischen Celloklassik und Discokonvention, als Quertreiber, der Klassikpuristen durch den Einsatz eines Schlagzeugs verärgert und Discopuristen durch den Verzicht auf ein Schlagzeug. »Ich fand immer, dass Musik ohne Schlagzeug nach Musik mit Schlagzeug kommen würde. Bei Musik ohne Schlagzeug stelle ich mir immer eine Zukunft vor, in der es gar kein Schlagzeug mehr gibt. In den Weltraum nimmt man nicht sein Schlagzeug mit, man nimmt nur seinen Geist mit«, so Russell. Oder eine Drum Machine, könnte Sun Ra einwenden, der kennt sich aus im Weltraum. Neben dem Weltraum-Tic teilt Russell mit Sun Ra zu Lebzeiten eine Außenseiterposition im Musikbetrieb, ein Fremdeln mit zugewiesenen und angestammten Rollen und Umgebungen, eine *alienness*, die beide posthum zum Liebesobjekt prädestiniert – »Loving The Alien«.

Loving The Alien? Beim gleichnamigen Kongress in der Berliner Volksbühne 1997 – Untertitel: Science Fiction, Diaspora, Multikultur – ist Sun Ra der Kronzeuge *from outta space*, Arthur Russell glänzt noch durch Abwesenheit. In den 17 Jahren, die seitdem vergangen sind, hat Russell kronzeugenmäßig schwer aufgeholt. Eine gefeierte Filmdoku, die Tribute-Band Arthur's Landing, ausgiebige Retrospektiven. *Master Mix: Red Hot + Arthur Russell* (Yep Roc), die aktuelle Compilation mit 26 Coverversionen und Hommagen ist der vorläufige Höhepunkt der Russell-Rehabilitation. Oder auch der Wendepunkt, an dem Rehab umschlägt in – tja, in was? In die Affirmation der Außenseiterposition?

Untadelige Sportsfreundinnen unterschiedlichster Provenienz, von Robyn (*blonde bombshell*, Disco, Schweden) bis José González (Junip, ebenfalls Schwede), von Sufjan Stevens (*American storyteller*, überinformiert) bis Scissor Sisters (»You can't see tits on the radio«), destillieren und konstruieren eine Russell-Essenz, die zu Lebzeiten des Künstlers so nur von wenigen wahrgenommen wurde, von wenigen *queer fellows*, wenn man so will. Die Compilation markiert den Umschlag von einer äußerst marginalen zu einer, wenn noch nicht majoritären, so doch konsensfähigen Position: Rabiat heteronormalistischer Rockismus ist nicht ausgestorben, aber weitgehend diskreditiert, Gendersensibilität ist Kernkompetenz, Genre-Hopping und häufige Kostümwechsel sind *state of the art*.

Russells künstlerisches Mentalitätsmodell hat sich offenbar durchgesetzt, der Außenseiter von damals ist Kanon. Politisch ist das zunächst mal ein Fortschritt. Und musikalisch? Mit Respekt nähern sich die Nachgeborenen dem zu Würdigenden, sie verfügen über das notwendige Wissen um die historischen Koordinaten von Russells Disco-Leftfield, und sie vermeiden jeden peinlichen Verstoß gegen die frisch kanonisierte Etikette. Das Resultat ist hochinformierter, politisch und moralisch integrer Konformismus, eine Art Leftfield-Mainstream. Den verkörpert exemplarisch die Gruppe Hot Chip, hier vertreten mit Russells Zirkusnummer »Go Bang!«, einem Paradise-Garage-Standard, an dem auch Sun Ra seine Freude gehabt hätte. Hot Chip erledigen den Job mit der ihnen eigenen *cleverness* ebenso ordentlich wie ihr Sänger Alexis Taylor solo in »Our Last Night Together« die weltabgewandte Eso-Folkseite Russells reanimiert. Gendersensibilität, Genre-Hopping, Kostümwechsel *and all that jazz*, die *Wimp*-Schlauberger von Hot Chip haben diese Anforderungen so gründlich verinnerlicht, dass man sie für multitaskende Streber halten könnte. Nicht ohne Skrupel nähert sich auch Devendra Banhart seinem Russell: »Ich hatte fast das Gefühl, dass man von derartigen Vorlagen lieber die Finger lassen sollte«, sagt er, der angeblich wegen Russell nach New York gezogen ist. »Aber wir haben ›Losing My Taste For The Night Life‹ dann schließlich aufgenommen, weil wir damit sagen wollten: ›Hört euch das Werk von Arthur an!‹«

»Hört Euch das Werk von Sun Ra an!« Mit dieser Forderung wird man ständig konfrontiert, zumal in diesem Jahr. SUN RA [2], der 1993 starb, ein Jahr nach Russell, wäre am 22. Mai 100 Jahre alt geworden und ist auch dank des Jubiläums Gegenstand kanonischer Verehrung. Der Alien wird so was von geliebt, als wollten die Ra-Fans von heute alle Versäumnisse der Ra-Ignoranten von gestern kompensieren. Wie bei Russell kommt es bei der Umarmung des einstigen Außenseiters schon mal zur Überkompensation. *In The Orbit Of Ra* (Strut) erscheint sympathischerweise vier Monate zu spät zum Birthday-*cash-in*. Dabei ist die vom mittlerweile 90-jährigen Arkestra-Leader Marshall Allen kompilierte Sammlung ein großartiger Reiseführer in den Orbit des Ra, »Interplanetary Music« und »Dance Of The Cosmo Aliens« inklusive, auch »... News From Neptune« und »Plutonian Nights«.

Wenn 2014 ein Techno-Produzent mit Tracktiteln wie »Space Is The Place« oder »134340 Pluto« daherkommt, wird Sun-Ra-Schleimspur-Alarm ausgelöst. Wenn es sich aber um Jamal Moss handelt, der sich den sonnenfinsteren Künstlernamen HIEROGLYPHIC BEING [3] verpasste, seine Musik als »Rhythmic Cubism« oder »Cosmic Be-Bop« bezeichnete und ihr jetzt den Albumtitel *The Seer Of Cosmic Visions* (Planet Mu) gab, dann ist alles gut. Willkommen auf dem Planeten Mu, Mr. Hieroglyphic Being!

THE TING TINGS
SUPER CRITICAL
FINCA / PIAS COOPARITVE
ALBUM

Dass The Ting Tings sich nach ihrem echt miserablen zweiten Album *Sounds From Nowheresville* noch einmal berappeln würden, hatte wohl niemand auf dem Zettel. Das bunte Potpourri aus zig Stilen und Versatzstücken von 2012 wirkte derart inspirations-, lust- und kopflos, dass man das früher so tolle Duo (»Great DJ«!) aus Salford, UK schon in der Schublade mit der Etikette »*Great first album wonder*, dann Fanta-Werbesong, dann aus die Maus« abgelegt und vergessen hatte.

Und jetzt *Super Critical*. Darauf machen Katie White (Gesang, Gitarre, Bass) und Jules de Martino (Schlagzeug, Gesang) nichts, was nicht bereits viele vor ihnen gemacht hätten. Aber: Die Songs sind gut, endlich wieder! White, jetzt mit gelocktem *big hair* à la Alison Goldfrapp, und de Martino räubern diesmal nicht bei den Indiepop-Ahnen von The Cure bis New Order, sondern in der Discoplattenkiste und zwar fast ausschließlich, bis auf seltene und kurze Streifzüge an, sagen wir, Spandau Ballet vorbei. Disco*pop* heißt das Programm genau genommen. Man denke an die ganz junge Madonna in New York City, die Beats des Tom Tom Club hallen noch in den Straßen wider, die Danceteria war noch in Manhattan und nicht in den Hamptons. Oder an den Cliquenurlaub an der Costa Blanca anno 1985 und die Musik, zu der man in den Touristendiscos getanzt hat. So in etwa klingen »Do It Again« und die Single »Wrong Club«. Das Titelstück beginnt mit nackten Handclaps und einer funky Nile-Rodgers-Gitarre, bis sich Groove und Bläser ihren Weg auf

die Tanzfläche bahnen und von dort gar nicht mehr weg wollen. Katie White macht »ah-hmm« und »yeah«, und das ist auch schon fast alles. Sehr *basic* – und sehr toll.

Dass mit »Wabi Sabi« eine angekitschte Fingerschnippballade mit pseudoasiatischem Hintergrundsäuseln dabei ist, sorgt zwar für einen kurzen Downer im Mittelteil, ist aber dramaturgisch durchaus geschickt. Schließlich muss man ja irgendwann mal aufs Klo oder eine neuen Rum-Cola holen oder knutschen oder rauchen. Und kann danach erleichtert und erfrischt und euphorisiert weitertanzen zu »Only Love« und immer weiter bis zum so triumphalen wie lässigen Rausschmeißer »Failure«. Vielleicht ist *Super Critical* auch als Hommage an das Goldfrapp-Album *Supernature* gedacht (die Frisur!). Das wäre allerdings doch ein arg hochgestecktes und kaum erreichbares Ziel und irgendwie auch komisch. Als Dance- und vor allem Comebackalbum der schon verloren geglaubten Ting Tings aber ist *Super Critical* nahezu perfekt.

Christina Mohr

PETER LICHT
LOB DER REALITÄT
BLUMENBAR & STAATSAKT / ROUGH TRADE
BUCH & ALBUM

Die Frage, ob ein guter Popsänger auch ein guter Popliterat ist, stellt sich angesichts der Fülle von Buchveröffentlichungen zahlreicher Musiker ebenso wie die Frage, warum ausgerechnet der deutschsprachige Diskurspop bis dato unverhältnismäßig viele Autoren hervorgebracht hat: Ob Rocko Schamoni, Frank Spilker, Jens Friebe und bald auch Jochen Distelmeyer, alle drängten nach eher schwierigen Phasen in ihrer Musikerlaufbahn auf den literarischen Markt. Damit hat sich im Land der Dichter und Denker nach Soloalbum und Sabbatical die Schriftstellerei als nächste Strategie der Karrierewiederauffrischung offenbar bestens etabliert.

Doch erweist es sich bei einigen dieser Protagonisten der pointierten Kunstsprache als Problem, Wortwucht, Witz und Wirkung adäquat in die Niederungen der Erzählprosa zu übertragen. Sie können ihrer früheren Reputation mit diesen Fingerübungen nur selten etwas Ähnliches von Belang entgegensetzen. Auch haftet diesen sprunghaft betriebenen Ausflügen stets etwas ähnlich Opportunistisches an wie den tendenziell verdächtigen Hochkulturtransfers von etwa Schorsch Kamerun oder Chicks On Speed, zudem die genannten Erzeugnisse überzufällig oft von prekären Lebensentwürfen berichten, so als würde die Sorge um die persönliche, auch wirtschaftliche Situation ihrer Urheber allzu sehr aufs Sujet durchdrücken.

Gesellschaftliche Realitäten vor dem Hintergrund eines entfesselten Kapitalismus zählen auch zu den erzählerischen Kernkompetenzen des Musikers, Autors und Theaterregisseurs Peter Licht, dem als Phantom der deutschen Popkultur die Verquickung der Kategorien bislang so elegant von der Hand ging wie sonst nur Helge Schneider. Zum vorläufigen Höhepunkt dieser multimedialen Leistungsschau veröffentlicht der Kölner nun gleichzeitig ein Büchlein sowie eine Live-Doppel-CD: *Lob der Realität*.

Das Konzept des Unterfangens erschließt sich, abgesehen vom gemeinsamen Titel, auch auf den zweiten Blick nur schwerlich: Die vom Blumenbar-Verlag in vorauseilender Vorsicht als »literarische Miniaturen« bezeichnete Sammlung von Gedichten und Kurztexten reiht sich in ihrer endlosen Abarbeitung an den ewiggleichen Begriffen (Krise, Staat, Leben, Freiheit ...) zwar nahtlos ein in den Licht'schen Kanon, will aber mit dem qua Crowdfunding finanzierten Livealbum so gar nichts zu tun haben. Dieses wiederum zeigt Peter Licht als einen in seiner launenhaften Darbietung durchaus charismatischen Performer, kann und will aber als zigste Aneinanderreihung von *greatest hits* und Unveröffentlichtem diesem problematischsten aller Popformate keine neuen Impulse abgewinnen.

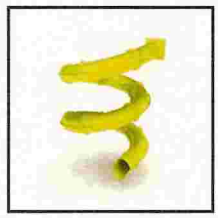
Das Publikum lauscht andächtig bis amüsiert, entlarvt in seinem enthusiastischen Einverstandensein aber auch den Vortragenden als Filou und Fantasten, der zwar vehement gegen das System ansingt, doch dessen Status quo bloß noch weiter festigt, indem er sich und den Anwesenden kleine Fluchten aus dem Alltag anbietet, eine wirkliche Überwindung der Umstände aber vorenthält. In seiner zielgruppengerechten Bespaßung wird Peter Licht damit zu einer Art Deichkind für den *day after*.

Markus Farr

SOPHIE
»LEMONADE« / »HARD«
NUMBERS
SINGLE

Wie das knistert, wie das blubbert und brutzelt! So kann nur eine frische Zuckerlimo klingen! Oder ist es doch eine unter Batteriesäure zerfließende Luftpolsterfolie? Ein außer Kontrolle geratenes Chat-Fenster? Schlurp. Schluck. Aaah. Erfrischend, dieser Sound! Eine verzerrte Stimme löst das Rätsel: »Le-mo-nade, le-le-le-mo-nade.« Dann der Bruch: Der Bass bläst sich auf, sackt zusammen, die nun ins fast Schmerzhafte hochgepitchte Mädchenstimme will mit mir reden. Alles sei okay. Niemals hätte sie mich verletzen wollen. Aha. Und jetzt löst sie sich in Soda auf.

Mit »Lemonade« schiebt der britische Produzent Sophie seinem letztjährigen Überraschungsknaller »Bipp« das nächste Stück hinterher, das aufgrund seiner Fragmentierung und Kürze eigentlich kein Hit sein kann – und doch zu jeder Sekunde einer ist. Möglich wird das, weil der Mann von der eklektischen Bassschmiede Numbers meisterlich Zeiger in seine Musik einbaut, deren Kommandos eindeutig sind. Sophie hat den QT-Code (lies: *cutie*) entschlüsselt: Wie auch seine Kollegin Hannah Diamond vom Londoner Label PC Music schlitzt er das Apfelaluminiumgehäuse in unseren Händen auf und holt, inspiriert von der japanischen Kawaii-Ästhetik, all die Emojis, nächtlichen Chats und skurrilen GIFs daraus hervor, um sie in Klang zu verwandeln. Das Ergebnis ist von bizarrer Niedlichkeit. Zu 100 Prozent aus Süßstoff zwar, aber im Magen so leicht wie das neunte Zitroneneis hintereinanderweg im Sommer.



Diesen Eindruck erhärtet auch die zackigere B-Seite »Hard«, trotz Kreissägenwischern und Treppenwitzbass. Hier treibt Sophie den von Hudson Mohawke und Rustie eröffneten Brückenschlag zwischen britischem *bass continuum* und US-amerikanischem HipHop energisch weiter. Verborgen bleibt derweil Sophies wahre Identität. Ein paar Aufmerksamkeitspunkte konnte er mit dem namentlichen Täuschungsmanöver, eine Frau zu sein, bereits einheimsen. Eine ernsthafte Diskussion über Geschlechterrollen lässt er jedoch aus. Als Avatar stellt man sich Sophie eher als kleines Mädchen denn als Frau vor. Inwiefern in dieser Musik deshalb eine vielleicht gar pädophile Note mitschwingt, sollte in naher Zukunft ausführlicher diskutiert werden.

Thomas Vorreyer

SHE KEEPS BEES
EIGHT HOUSES
BB*ISLAND / CARGO
ALBUM

Kein Genre kann so kraftvoll leiden wie der Blues, ohne auch nur einen Funken von Aufgesetztheit zu provozieren. Es wäre zu untersuchen, warum gerade eine Musikrichtung, die sich sehr weit ausdifferenziert hat, die so bekennendermaßen auf Wurzeln, Schmerz und Weitermachen verweist, derart selten unter Authentizitätsverdacht gerät. Aus dem Reigen all der Abwandlungen und Referenzen wissen immer noch vor allem die sogenannten, meist aus- und mittlerweile wieder eingewanderten australischen Swamp-Blues-Versionen zu gefallen: Hugo Race, Simon Bonney, Rowland S. Howard, Gallon Drunk und kultürlich Nick Cave auf der einen Seite sowie andererseits mülltonnige Adaptionen wie bei The Jon Spencer Blues Explosion, The Kills oder Jack White. Aber auch ruhigere und weitere Anspielungen etwa bei

PJ Harvey oder Cat Power können Tränen des Mitleidens auslösen.

Man vermag kaum zu sagen, ob es nicht auch eine zumindest virtuelle geschlechterrollenspezifische Rolle spielt, wenn eben Cat Power oder Jessica Larrabee von She Keeps Bees aus Brooklyn klagen. Als Zuhörender und aufgrund der eigenen Enttäuschungen, die man verursacht oder auch erfahren hat, eine imaginative Partnerin, Geliebte, Unerreichbare singen zu hören, scheint noch emotionalisierender zu sein, als nur einen Weggefährten weinen zu hören. Denn während Letzterer quasi parallel jammert, singt einem Larrabee mitten ins Gesicht beziehungsweise ins Gehirn und trifft mit einem Song wie »Owl« ins Zentrum aller möglichen, eher dunklen Assoziationen.

Das kann ja Katharsis bedeuten. Je mehr Blues-Trost, umso weniger Melancholie im Leben, also keine Panik. Jessica Larrabee und Schlagzeuger Andy LaPlant haben dieses aufbauende Herunterziehen nahezu perfektioniert. Reduziert, abgespeckt, ausgemergelt und doch kraftvoll beschwören She Keeps Bees mit »Greasy Grass« auch schon mal die frühen Spacemen 3 herauf. Wolken ziehen auf, und der letzte Song nennt sich: »Is What It Is«.

Christoph Jacke

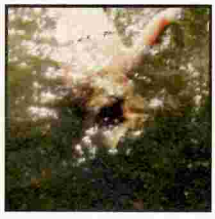
SHXCXCHCXSH
LINEAR S DECODED
AVIAN
ALBUM

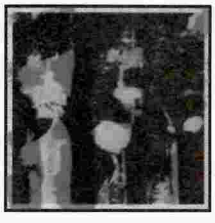
AND
COSMIC MICROWAVE BACKGROUND
ELECTRIC DELUXE
ALBUM

Techno erzählt Geschichten. Nacht für Nacht stricken schwitzende Menschen auf den Tanzflächen der Welt an gemeinsamen Narrativen. Um Ekstase geht es häufig, auch um Exzess. Um Gemeinschaft oder Einsamkeit, vielleicht auch um die Verlorenheit in der Masse. Vor allem aber um Körperlichkeit, Performativität und Authentizität in Echtzeit. Trotzdem will und muss jeder noch so flüchtige Moment Teil des Mythos werden, der im restrealen Alltagstrott weitergesponnen wird, wenn die letzten Glasscherben weggefegt und die Nasenlöcher längst wieder sauber gepustet sind. Dazu braucht es unbedingt einzelne Tracks, *anthems* oder funktionale Tools: Erzählbausteine. Alben aber? Wozu braucht Techno eigentlich Alben? Womöglich als (Selbst-)Versicherung, dass hinter dem Rave, dem großen Loslabern, auch Statements stehen.

AnD und SHXCXCHCXSH unterscheidet abgesehen von der Googlebarkeit ihrer Namen zunächst wenig: Bei beiden handelt es sich um Duos, das eine aus Manchester, das andere aus Schweden. Beide haben mit einer Reihe von EPs ihren Status in der Techno-Parallelgesellschaft manifestiert, beide stehen für eine gewisse Ästhetik. Als kompromisslos wird die bezeichnet, roh, hart und düster. Dabei stellt die Musik beider Projekte den absoluten Kompromiss dar: Es handelt sich um Tools. Erzählbausteine, aus denen DJs im Viervierteltakt komplexere Narrative spinnen können.

Jetzt legen beide zeitgleich Alben vor, AnD ihr erstes, SHXCXCHCXSH das zweite nach *STRGTHS* aus dem letzten Jahr. *Linear S Decoded* ist das Album, das die toolige Tracksammlung *STRGTHS* noch nicht war. Das Modewort dazu lautet versatil: beweglich, gewandt und selbst noch in den Ambient-haftesten Passagen unheimlich ruhelos. Ein Track wie »The Under Shore« lässt eher an Forest Swords denn an Jeff Mills oder Robert Hood denken. *Linear S Decoded* will große Spannungsbögen erzählen und liefert nur nebenbei ein Statement ab. Ein künstlerisches und damit auch unbedingt persönliches Statement, obwohl die beiden Schweden an einem alten Wert festhalten: Ihr Techno ist gesichtslos wie der von Underground Resistance, die Identität der beiden Produzenten ein wohlgehütetes Geheimnis.





AnD hingegen liefern ein reines Statement ab, sind eigentlich nichts anderes: Andrew Bowen und Dimitri Poumplidis sind Vinylfetischisten und ziehen analoge Hardware digitalen Produktionsmitteln vor. Das ist einerseits ziemlich *old school*, andererseits sehr zeitgeistig, denn momentan kraftmeiert die Clubkultur wie zuletzt Mitte der Neunzigerjahre. Damals ging es darum, ein Underground-Ethos zu wahren, das von Eurodance bedroht wurde, so wie heute EDM den Tod aller Techno-Ideale symbolisiert. AnD und ihre Mitstreiter halten dem mit ihrer zum Teil live gespielten, analog produzierten und auf Vinyl veröffentlichten Musik eine paradoxe Form von Authentizität entgegen. Ob jemand die Knöpfe einer Roland TR-909 drückt oder sich durch vorfabrizierte Klänge klickt – der Unterschied bleibt rein ideologisch.

Der DJ und Produzent Stefan Goldmann widmet dem Thema aktuell einen Interview-Band (*Presets – Digital Shortcuts To Sounds*, The Bookworm) und ein Album (*Industry*, Macro Records), die anhand der verpönten Preset-Lösungen Fragen aufwerfen, auf die AnD mit *Cosmic Microwave Background*, das höchstens für ein paar Killer-Tracks gut ist, allzu schnelle Antworten gefunden haben. Ihr Album ist das Symptom eines konservativen Underground-Paradigmas, zur Pose erstarrte Haltung. *Linear S Decoded* hingegen? Ein großartiges, vielseitiges Techno-Album, das noch relevant sein wird, wenn die Techno-Geschichte längst weitergesponnen wurde.

Kristoffer Cornils

KRAFTKLUB
IN SCHWARZ
VERTIGO BERLIN / UNIVERSAL
ALBUM

Zweieinhalb Jahre später ist immer noch schwer zu sagen, wie Kraftklub passieren konnten. Fünf junge Männer aus Chemnitz, die alles an Gitarrenmusik zusammenwerfen, was den Leuten schon lange vor Gründung der Band wieder zu den Ohren herauskam. Ein Frontmann, der nicht wirklich Sänger ist und Rapper eigentlich auch nicht, aber dafür neun Jahre nach Angelika Express mit einem Anti-Berlin-Song ankommt und aus einer Welt erzählt, in der Liam und Noel Identifikationsfiguren sind, nicht bloß Namen für prollige englische Teenager. Hosenträger. Bomberjacken. Kraftklub schienen alles falsch zu machen und wurden damit zum erfolgreichsten deutschen Gitarrending seit dem späten Durchbruch der Beatsteaks.

Nun erscheint der Nachfolger des Platin-Nummer-1-Albums *Mit K* und zeigt vor allem, dass Kraftklub genau wissen, wer sie sind. Nur in Nuancen hat sich ihre Musik auf *In Schwarz* verändert. Es gibt mal eine Westerngitarre oder ein »Spirit In The Sky«-mäßiges Intro, aber spätestens zur Mitte der ersten Strophe sind die Songs wieder *locked in* bei den Hives, Franz Ferdinand und deren kurz angebundenem Umgang mit den Instrumenten. Die Refrains malen sich Stadionversionen derselben Bands aus, Felix Brummer sprechsingt aufrüttelnd. Alles ist clever, nichts zu clever – das ist wohl schon das ganze Geheimnis.

Offensichtlich verstehen Kraftklub Kraftklub besser als die Leute, die ihren Phänomenstatus erklären sollen. Deshalb machen sie auch keine Fehler auf *In Schwarz*, was ein bisschen schade ist. Befreiungsschläge wie »Ritalin / Medikinet« vom Debüt, die tausend ADHS-Leitartikel mit einem »Nie, nie, nie, nie wieder« wegwischen, können nur passieren, wenn man bereit ist, selbst auf die Fresse zu kriegen. Diese Bereitschaft ersetzen Kraftklub diesmal durch Selbstironie. Auch kein neues Stilmittel bei ihnen, aber eines, das sie erst jetzt benutzen, um sich unangreifbar zu machen. Brummer dreht ein paar Spieße um, malt ein bisschen schwarz, hat typische Platte-nach-der-Erfolgsplatte-Probleme. Ein gestohlenes Fahrrad ringt ihm die größte Gefühlsregung ab.

Überhaupt interessant, wie schlecht die Laune auf *In Schwarz* ist: so schlecht, dass es im Beschwerdeliebeslied »Alles wegen dir« darum geht, plötzlich glücklich zu sein und zu merken, wie viel besser es einem ging, als man noch unglücklich war. Wer alleine bleibt, ergänzt »Für immer« später, braucht sich wenigstens nicht um

CD 120

1. Kindness
»World Restart« (feat. Kelela & Ade)
2. Element Of Crime
»Liebe ist kälter als der Tod«
3. Zola Jesus
»Dangerous Days«
4. Caribou
»Our Love«
5. Alt-J
»Every Other Freckle«
6. Pharmakon
»Autoimmune«
7. Von Spar
»Chain Of Command«
8. Peaking Lights
»Breakdown«
9. Esben And The Witch
»No Dog«
10. Kele
»Doubt«
11. The Juan MacLean
»Charlotte«
12. Schlammpeitziger
»Schneid ein Stück aus der Zeit«

ZUSAMMENSTELLUNG: Daniel Gerhardt

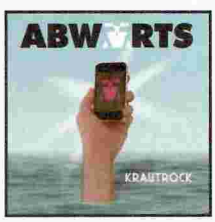
die Pornoseiten im Browserverlauf zu sorgen. Und wer demonstrieren geht, wissen gleich zwei Lieder, macht's ja doch nur, um was abzuschleppen. Diese Lieder sind gut, die zehn anderen auch, und *performen* wird das sowieso alles. Es wird außerdem ein paar Leitartikel provozieren, aber keine mehr vom Tisch wischen.

Daniel Gerhardt

ABWÄRTS
KRAUTROCK
CARGO
ALBUM

Eins muss man der neuen Abwärts-Platte lassen: Die Titel der Stücke klingen vielversprechend, lesen sich gut: »Berlin Goerlitzer Park«, »Wachkoma«, »Peking Spring Smog«, »Aus einem Gartenhaus«. Leider verbirgt sich dahinter nicht mehr als selbstgefälliger, breitbeiniger Vollrock, dem jegliche Aufregung abhanden gekommen ist – so, wie man es von den letzten Releases der Gruppe um Frank Z. und Rodrigo González gewohnt war. Schon der Pressetext verteidigt die Platte, mokiert Z. hier doch, in Deutschland sei Humor noch immer ein Fremdwort – wusste da vielleicht jemand bereits, was er da abliefert?

Wenn im ersten Song »Berlin Goerlitzer Park« mit schmieriger Stimme die Sprüche der Drogendealer aus dem Görli nacherzählt werden, findet sich dort kein Humor. Da findet sich eigentlich gar nichts, außer der Beschreibung von etwas Gesehenem – was grundsätzlich auch kein Problem ist. Aber wie steht Z. zu den Dealern? Nerven sie ihn? Bringt er ihnen gegenüber Empathie auf? Eine Position zu diesem viel diskutierten Thema steckt in seinem Text nicht, wird auch nicht durch den Sound transportiert. »*Crazy feeling*, tief im Müll / Hey, es kickt dich stark / *Crazy feeling*, es riecht nach Scheiß / Berlin Görlitzer Park.« Ernsthaft? Dieser Refrain ist dann leider auch noch so gelangweilt vorgetragen, dass die Frage aufkommen muss: Ist die Luft endgültig raus? Oder hat Z. nichts gefunden, zu dem er künstlerisch arbeiten möchte, das ihn *wirklich* interessiert? In »Das Verhör« wird die Spur wieder aufgenommen, aber auch das ist gruselig, lässt sich der Song doch höchstens als subtile Drohung den Dealern gegenüber interpretieren.



Musikalisch hat die Platte ihre (winzigen) Momente, aber niemals über die ganze Länge eines Songs. Und selbst diese Momente sabotiert Frank Z. mit seiner Stimme, zwängt er ihnen doch ein Pathos auf, das er gar nicht füllen kann, suggeriert eine Tiefe, die gefühlt zwischen Hüfte und Kniekehlen schwingt: Hier hängen die Gitarren, hier pendelt das Ego. Was er dabei als Humor versteht, ist eine bloße Verhärtung von Klischees. Und das ist kein Generationenproblem: Bands wie Mutter, Neubauten, EA80 überraschen auch nach über 30 Jahre langen Karrieren noch. Mit dieser Platte verhält es sich jedoch leider wie mit den letzten Ergüssen der Fehlfarben: Der Saft ist raus. Der Titel des Albums, *Krautrock*, ist somit bezeichnend: Rockmusik aus Deutschland, die diesem Land entspricht – keine Position, kein Herz, kein Gefühl, keine Leidenschaft.

Hendrik Otremba

SCHLAMMPEITZIGER
WHAT'S FRUIT?
PINGIPUNG / A-MUSIK / KOMPAKT
ALBUM

Keine Frage: Schlammpeitziger ist einer der Säulenheiligen des Sound Of Cologne, einer Musik, zu der man in der Domstadt Anfang und Mitte der Neunzigerjahre gar nicht tanzen können sollte – die legendäre Total-Confusion-Reihe im Studio 672 startete erst 1998 –, sondern eher abhängen. Das geschah zuallererst im tiefenentspannten Liquid Sky Club auf der Kyffhäuserstraße. Für die akustische Raumausstattung sorgten dort unter anderem die naiv verspielten Tracks von Schlammpeitziger, der 1993 sein erstes Tape bei einem Label namens Entenpfuhl veröffentlicht hatte. Das war echte Nerd-Musik, aufgenommen auf Acht-Spur-Kassette: Casio-Loops, Plucker-Bleeps, Katzenmelodien. Alles versehen mit ziemlich hohem Niedlichkeitsfaktor.

Der Schritt in Richtung Tanzbarkeit folgte bei Schlammpeitziger erst 2008 mit dem Album *Schwingstelle für Rauschabzug*, das erstmals mit Hilfe von Computertechnik aufgenommen wurde und Clubtauglichkeit durch straighte Beats und fundierte Bässe generierte. Zwei weitere Alben später ist Schlammi mit *What's Fruit* erstmals bei einem nicht-kölschen Label gelandet (Pingipung aus Hamburg), er hat seinen Sound zudem vollkommen durchdigitalisiert und den Großteil der Platte mit einem iPad aufgenommen. Das hört man: Schon die erste Nummer, das Titelstück, bouncet sich den Weg frei wie ein Gorillaz-Track, nur dass eben kein Damon-Albarn-Pop-Tune daraus gestrickt wird, sondern grundsätzliche existenzialphilosophische Fragen verhandelt werden: »Are you linear, triangle or loop? What's fruit?«

»Balcony Sofaune« vermählt *Four-to-the-floor*-Beats mit Happy Hardcore und Keyboard-Improvisationen, während der Cha-Cha-Cha von »Kruste Halzemich« zur After-Work-Party – gibt's sowas überhaupt noch? – lädt. Beim ziemlich großartigen »Hagelslaag Süchteln« wird es dann ein wenig bedrohlich: Der schnelle Beat treibt nervös voran, und der monotonale Bass setzt einen hypnotischen Gegenakzent. Darüber: elektromagnetisch aufgeladene Synthesizerwolken. Die restlichen Stücke untermauern den Eindruck: Das hier ist immer noch Schlammpeitziger – aber jetzt in *slick*, audiophil und durchquantisiert. Schon geil, irgendwie.

Oliver Minck

NEONSCHWARZ
FLIEGENDE FISCHE
AUDIOLITH / BROKEN SILENCE
ALBUM

Von Kettcar bis Andreas Bourani. Alle heben das Glas, prosten einem zu, andauernd heißt es: auf uns, ist klar, auf den Moment! Oder so ähnlich. *Fliegende Fische*, das offizielle Debütalbum von Neonschwarz, der mittlerweile zum Quartett angewachsenen HipHop-»Supergroup« (Pressetext), ist auch so eine schrecklich nette Zuproster-Vergemeinschaftungs-Platte. Dabei war die Ausgangslage mal eine andere. 2010 noch verdienten sich die Bandmitglieder Johnny Mauser und Captain Gips mit dem ersten Download-Album *Neonschwarz* eine (lächerliche) Indizierung. Der Grund, der Track »Flora bleibt«, war ein wuchtiges Statement mit grimmigem Streicherstakkato.

Auf *Fliegende Fische* ist von solch einer Dringlichkeit keine Spur zu finden. Stattdessen mal ein paar Flöten, mal eine Idee für die Balkan-Beats-Party. Selten überraschend, meistens nett, schlimmstenfalls klingt es nach den *Sportschau*-Rappern Blumentopf. Immerhin, das Titelstück groovt schön im Uptempo und findet mit dem fliegenden Fisch eine smarte Metapher. Auch »Outta Control« gerät angenehm kantig. Fast immer gefällt, was Marie Curry mit ihrem Gesang und einem Flow in der Nähe zu Sookee zuwege bringt.

Problematisch bleibt, was *Fliegende Fische* inhaltlich verzapft. Immer dann, wenn das Album fordert, man solle doch mal das Leben genießen, es sei doch alles nur eine Frage der Perspektive, wird es banal: »Mach, was du liebst, und nimm dir häufig mal 'ne Auszeit / (…) Scheiß auf die ganzen Fragen und was die andern sagen!« Wird es politisch, ist die Welt von *Fliegende Fische* erschreckend einfach gestrickt: Gut gegen Böse, Freund oder Feind, Freiheit oder Anpassung. »Unser Haus« bezieht vorhersehbar Stellung gegen Gentrifizierung und »diese Ökonomisierung«: »Hier kennt wirklich jeder jeden, niemand ist hier anonym.« Na prima, doch wieder eine Ursprungserzählung. Neonschwarz und die ganzen anderen Glasheber haben es nicht verstanden: Es ist ein Ausweis von Freiheit, nicht mit jedem einen trinken zu müssen.

Nicklas Baschek

NEHRUVIANDOOM
NEHRUVIANDOOM
LEX / ALIVE
ALBUM

Doom ist so etwas wie der Kai Ebel des HipHop-Business. Und das ist durchaus als Kompliment zu verstehen. Denn ebensowenig nachvollziehbar wie die Gabe des RTL-Formel-1-Reporters, im einen

Moment an der Unfallstelle sein zu können, um Sekunden später in der Boxengasse den Rennleiter zu befragen und zeitgleich schon das nächste Interview einzufädeln, ist Dooms Vermögen, eine derart ungesunde Menge Aktivität in ein einziges Menschenleben zu zwängen. Beide sind Hexer auf ihrem Gebiet.

Nun liegt die nächste Station im Doom'schen Schaffen vor: ein Projekt unter dem etwas sperrigen Titel Nehruviandoom. Beim neuesten Sparringspartner des Veteranen handelt es sich um den New Yorker Bishop Nehru, einen weiteren aus der Riege blutjunger Rapper, deren glasfasergenährte Musikbibliothek schon in zartem Alter eine stilistische Sicherheit hervorbringt, die bisweilen unheimlich erscheint. Nehru, so lernt man, war zur Zeit der Aufnahmen ganze 16 Jahre alt und verdingt sich bereits seit seinem elften Lebensjahr mit Freestyles und dem Zusammenbauen von Beats.

Vor diesem Hintergrund überrascht es wenig, dass das Album *Nehruviandoom* eine gewisse Vater-Sohn-Romantik versprüht. Doom übernimmt die Rolle des Leuchtturms, der seinem jungen Protegé den Weg durch das finstere Dickicht der Branche weist. »Young blood, he's smart, he's tough«, heißt es beispielsweise im Intro zu »Caskets«. Und weiter: »But he has a lot to learn about survival / And the man he's gonna learn from is ...« Richtig, Daniel Dumile alias Doom.

Musikalisch liefert das Album genau das, was man erwartet: Jazzige Beats poltern munter und etwas retro-beseelt aus den Lautsprechern, wie man es seit mindestens 15 Jahren vom Meister kennt und schätzt. Einige Versatzstücke kommen einem bereits von den zehn *Special-Herbs*-Alben her bekannt vor, was jedoch nicht weiter verwerflich ist, da der Fokus klar auf Bishop Nehru liegt. Dieser schwebt mit schlafwandlerischer Sicherheit über den holprigen Beats und liefert ein kleines Manifest quasi-erwachsener *Coming-of-age*-Lyrik ab, das auf eine goldene Zukunft hoffen lässt. Bleibt festzuhalten, dass sich der MF-Doom-Sound trotz hochtouriger Veröffentlichungsdrehzahlen noch immer nicht abgeschliffen hat. Wie Kai Ebel eben, der auch nach dem zwanzigsten Crash-Report noch frisch in die Kamera lächelt.

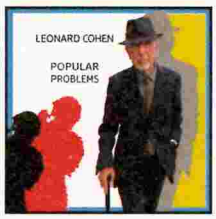
Dennis Pohl

LEONARD COHEN
POPULAR PROBLEMS
COLUMBIA / SONY
ALBUM

Mister Cohen, *what the fuck*? Man hat sich inzwischen gewöhnt an die großväterliche Version des Sängers und Songwriters, die seit 2010 zu Greatest-Hits-Konzerten auf die Bühne joggt, einen schlüpfrigen Witz pro Show macht und zweimal die hoch dekorierte Band vorstellt, die den Laden viel zu sehr zusammenhält, erst vor und dann noch mal nach der Pause. Man hat sich auch eingerichtet mit den Platten, die seit 1979 eigentlich alle problematisch waren, aber immer auch interessante Aufgabenstellungen vorbereitet hatten, zum Beispiel die Aussöhnung des vermeintlich zur Echtheit und Ehrlichkeit verpflichteten Troubadours mit seinem zunehmend ausgepumpten Synthetiksound. Selbst Cohens Stimme, von der nur noch die Ränder übrig sind, entwickelte auf *Old Ideas* (2012) zuletzt eine gewisse Songdienlichkeit.

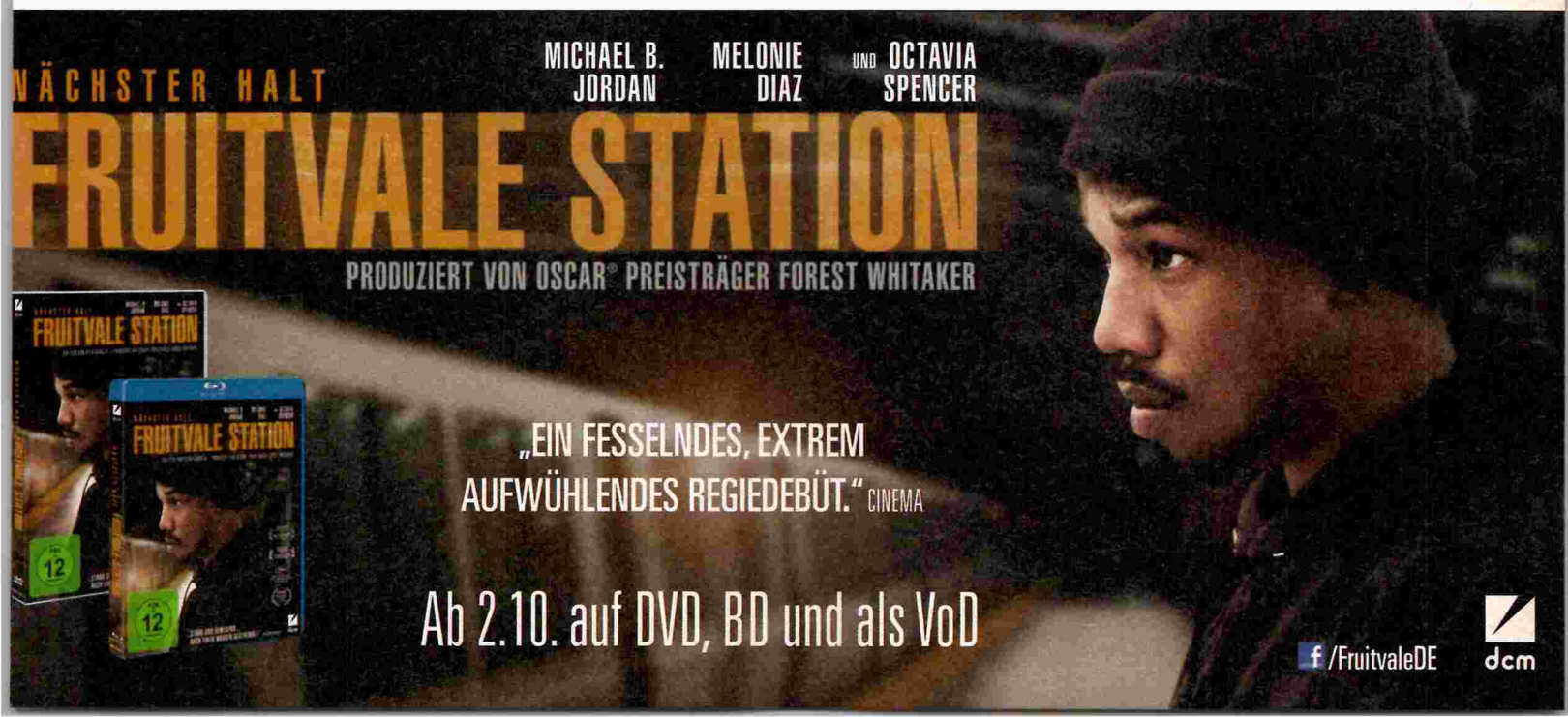
Popular Problems joggt nicht, es schleicht heran. »Slow« ist ein Zehenspitzenblues und Zeitverlangsamer, der Song bewegt sich so gemächlich, dass man jede gespielte Note in höchstmöglicher Auflösung auskosten kann. Oder muss. Die Musikalität und die Schöngeisterei des 13. Leonard-Cohen-Albums sind diesmal das Wichtigste überhaupt, sie stehen allerdings einer Klangbiederkeit gegenüber, die es so ausgeprägt auch noch nicht gab. Der Bass produziert genug Wärme für den nächsten Winter, die Streicher spielen so schön alleine, alles ist voller Fills und kleiner Kunststücke. Man will das ganze Zeug kurz und klein hacken.

Cohen lässt einen dazu seine Stimme spüren. Sie ist noch brüchiger geworden und wäre phasenweise kaum mehr von Tom Waits' Theaterknurren zu unterscheiden, würde *Popular Problems* nicht so großen Wert auf absolute Sauberkeit legen und sie ständig mit den alle Löcher stopfenden Vocals der Webb Sisters umgeben, Cohens Backgroundsängerinnen seit 2008. Vom windschiefen Folk seiner ganz frühen Alben bleiben so nur die Erinnerungen, vom koketten *learning by doing* der späteren Keyboard- und Drum-Machine-Platten ist noch weniger übrig. Wäre nicht schlimm, wenn *Popular Problems* eine eigene Richtung hätte. Das Album aber gefällt sich dafür zu sehr als Sammlung selbstironischer Bonmots. Cohen singt Variationen seiner auserforschten Themen, nichts, wofür er sich über Zimmertemperatur aufwärmen müsste. Von seinen vielen Gesichtern, denen er auch in den letzten Jahren immer noch weitere hinzugefügt hatte, ist das aktuelle deshalb das unvorteilhafteste. Es lässt ihn deutlich älter aussehen als er ist.

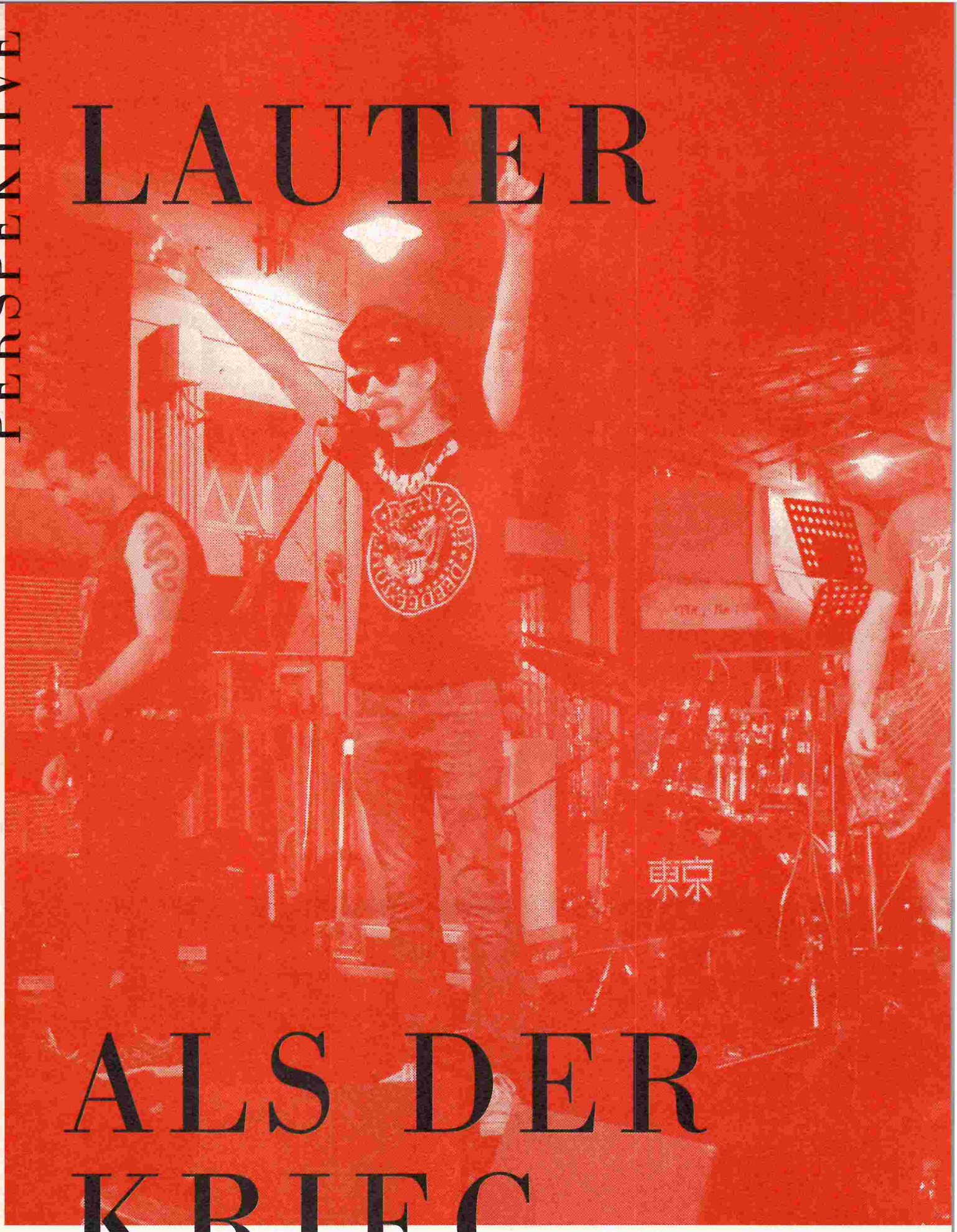


Daniel Gerhardt

Ende



LAUTER ALS DER KRIEG



Wie viel Normalität ist möglich im Angesicht des Wahnsinns? Pop hat in Israel automatisch eine politische Komponente, auch wenn er sich eigentlich eher unpolitisch gibt. Die Songs der israelischen Punk-Veteranen Killer Halohetet handeln vordergründig von Mädchen und Jungs, von Alkohol und Rockmusik. Tatsächlich aber geht es in der Musik der Band natürlich vor allem um eines: die Sehnsucht nach Normalität. Ein Besuch in Haifa.

TEXT: Ulrich Gutmair

Die Sirene klingt nach Ambulanz. So ähnlich wie die Sirenen in New York und wie die in Ost-Berlin, als es die DDR noch gab. Dreißig Sekunden später gibt es einen lauten Knall. Ich trete auf den Balkon und sehe im Südwesten weiße Rauchwolken, wo eine israelische Abwehrrakete eine Rakete der Hamas getroffen hat. Die Behörden haben den Sirenenklang der Krankenwagen schon vor einiger Zeit austauschen lassen, er war dem Luftalarm zu ähnlich. Es gibt noch einen Knall, viel lauter als eben, die Fensterscheiben wackeln. Das muss nahe gewesen sein, irgendwo schräg links hinter dem Haus, über dem Zentrum von Tel Aviv.

Alle versuchen, cool zu bleiben, wenn der Alarm kommt. Sich zügig, aber nicht hektisch irgendwo unterzustellen. Manche bleiben auch einfach am Café-Tisch sitzen. Die einen, weil sie sich nicht von der Hamas herumjagen lassen wollen. Die anderen, weil sie nicht teilhaben wollen an der Erzählung, dass man ernsthaft angegriffen werde und in Gefahr sei. Man kann davon ausgehen, dass die einen eher rechts, die anderen eher links denken. Es bleibt aber nur sehr selten jemand sitzen, und das Wort *Raketot* hört man oft. Das ist auf Hebräisch die Mehrzahl von Rakete und klingt niedlich. Trotzdem sollte man von den *Raketot*, die aus Iran geliefert oder von bärtigen Bastlern in Gaza hergestellt werden, besser nicht getroffen werden. Die »Eiserne Kuppel«, das israelische Abwehrsystem, schießt zwar die meisten Raketen aus dem Himmel. Aber die Teile, die danach herunterfallen, sind nicht minder tödlich. *Kippat Barzel* heißt die Eiserne Kuppel auf Hebräisch. Das Hebräische, die alte Sprache, kennt für das Käppchen, das gläubige Juden tragen, und die Kuppel ein und dasselbe Wort, Kippa.

Yoram Mark-Reich lässt sich nur mit seiner schwarzen israelischen Offiziersmütze aus den Siebzigern fotografieren, die er sich vor Jahren auf dem Flohmarkt besorgt hat. Sie gehört zu seinem Bühnenoutfit. Wir stehen vor einer Bar in Downtown Haifa, in der Nähe vom alten Hafen, wo in Kürze das Independent-Festival stattfinden soll. Mark-Reich würde heute Abend lieber nicht spielen. »In diesem Augenblick sterben Soldaten, werden Soldaten beerdigt«, sagt er. »Der Sohn oder die Tochter von irgendjemandem hier. Es ist ein kleines Land.« Aber der Bürgermeister will, dass die Show weitergeht.

Die israelische Armee bombardiert täglich Gaza. Im Fernsehen zeigen sie Häuser, die in Schutt und Asche liegen. Obwohl die Armee die Bewohner von Häusern, in denen sie Befehlsstände und Waffenlager der Hamas vermutet, per Telefon warnt, sterben täglich Dutzende Zivilisten, vor allem, weil auch die Artillerie in die Stadt hineinschießt. Die Armee rückt in Gaza ein, um die Tunnel der Hamas zu zerstören. Die ersten israelischen Soldaten sterben, die meisten sind noch jung. Die Leute reden ständig über die Waffenruhe. Wann sie kommt, wie lang sie hält.

In Haifa sind an diesem Nachmittag über zehntausend Menschen bei einer Beerdigung zusammengekommen. Der Soldat war allein im Land, allein beerdigt werden soll er nicht. Seine Tochter wird heute Abend nicht zu seinem Konzert kommen, sagt Yoram Mark-Reich. Die Soldaten, die nach Gaza müssen, sind in ihrem Alter. Es gibt noch jemanden, der es unangebracht findet, dass an diesem Tag mitten in Haifa Punkbands spielen. Vom Dach eines benachbarten Hauses fliegen Wasserbomben auf die Bühne, als die Vorgruppe spielt. Die dritte Wasserbombe ist ein Volltreffer. Die jungen Männer müssen aufhören. Der Gitarrenverstärker ist kaputt. Die Polizei rückt an, geht in das Haus, von dem die Wasserbomben fliegen, und sucht den Störer, findet aber niemanden. Mark-Reich geht seine Mütze holen. Dann posiert er mit seiner Band vor dem Hauseingang für ein Foto.

Das erste Mal habe ich Hot Killer vor einem Jahr gesehen, im Zimmer im runtergekommenen Süden von Tel Aviv. Auch damals war Sommer, aber kein Krieg. Eine umtriebige PR-Agentin hatte eine Party im Zimmer organisiert. Ich ging hin, weil ich nichts zu tun hatte, und weil im Zimmer immer irgendwas los ist. Der kleine, von einer Gruppe Freiwilliger organisierte Ort hat weder Schanklizenz noch Gewerbegenehmigung, wird aber von den Behörden geduldet. Nirgends sind Bier und Arak so billig, mehrmals in der Woche treten junge Künstler auf.

Es war eine heiße Nacht im Zimmer, los ging es mit einem Auftritt von Roy »Chicky« Arad, der seit Jahren einer der Wortführer der linksradikalen, aktivistischen Kunstszene ist. Er trat in einer Galabiya auf und performte seinen ironischen Househit »Israelinnen im Weltall«. Danach kam eine Band namens HaSchakranim, die Lügner, deren Mitglieder etwas älter waren und keine Witze machten. Der Sound der Lügner war etwas stumpf und prollig, von der Sorte, die Punk 1979 zu ernst genommen hat. Ihr Auftritt wäre 30 Jahre später überall anders wahrscheinlich höchstens kurios gewesen, wirkte hier aber superexotisch. Irgendwie stellt man sich alles andere als eine Band wie die Lügner in einem Tel Aviver Club vor.

Der Abend hatte meine Erwartungen schon übertroffen, zumal Eila, die PR-Agentin, mit der Wodkaflasche herumwanderte, die sie immer in ihrer Handtasche hat, und ihre Gäste trinken ließ. Dann aber übernahmen vier Männer den Platz auf der Bühne, die keine ist. Die Bands spielen im Zimmer auf dem Boden, in einer Ecke. Man merkte gleich, das ist jetzt noch mal eine ganz andere Nummer. Bei Schlagzeuger und Gitarrist spannten die T-Shirts über den Bäuchen, alle über fünfzig, bis auf den jugendlich wirkenden Bassisten. Sie stöpselten ihre Gitarren ein, der Drummer rückte noch die Snare zurecht, als ein magerer Typ in Jeans und Sneakers, der mit seiner schwarzen Mütze, den langen Haaren und dem Rockerbart aussah wie eine Mischung aus Lemmy und Joey Ramone, das Mikro in die Hand nahm und es unvermittelt losging, mit einer räudigen Basslinie und »Oi, Oi, Oi«. Hot Killer spielen es immer als erstes, höre ich später, »Haifa brennt«, ein mittelschnelles Punkstück, das nicht mal zwei Minuten lang ist. Trotzdem gibt es genügend Zeit für ein Gitarrensolo in der Mitte: »Haifa brennt, Tel Aviv steht in Flammen, und meine Schwester schreit. Was

für ein tiefsinniger Song. Haifa brennt, Tel Aviv steht in Flammen. Na, und? Na, und?« Mark-Reich steht da, mit seiner schwarzen Mütze, und verzieht beim Singen keine Miene. Seine Gesten sitzen genau, es sieht eher elegant aus als militant, selbst wenn er die gehörnte Faust macht. Die Show ist grandios und zaubert ein Grinsen ins Gesicht der Leute, trifft den Punkt zwischen Exzess und Kontrolle. Es ist, als spielte eine irgendwann hinter dem Aufmerksamkeitshorizont versunkene Band an einem Ort, den es auch nicht gibt. Mein Hebräisch ist nicht so gut, aber den Refrain von einem der offensichtlichen Hits verstehe sogar ich: »Ani roze lihiot rosch memschala«, das heißt: »Ich will Ministerpräsident sein.«

Nach dem Konzert erzählt Mark-Reich, dass sie die erste Punkband Israels waren, 1976 von ein paar Teenagern in Haifa gegründet. Erst hießen sie nur Killer, aber das gab Schwierigkeiten im Radio, weswegen sie sich in Killer Halohetet umbenannten. Halohetet heißt heiß, wie in spitz oder geil. Und dann erzählten sie den Leuten, es heiße auch gar nicht Killer, sondern Keeler, nach Christine Keeler, einer Oben-Ohne-Tänzerin, die in den frühen Sechzigern ein Verhältnis mit dem britischen Kriegsminister John Profumo hatte, der deswegen zurücktreten musste. Am Ende stürzte die konservative Regierung von Harold Macmillan über die Affäre. In hebräischer Umschrift schreibt man Keeler wie Killer. »Auf Englisch nennen wir uns Hot Killer«, sagt Yoram Mark-Reich noch, bevor er sich verabschiedet, und da kommt auch schon die nächste Runde Wodka vorbei.

Ein Jahr später habe ich ihm gemailt. Ein Interview, das sei gar kein Problem, sie würden sowieso am Montagabend in Haifa spielen, schrieb Mark-Reich zurück. Ich fahre mit dem Auto hin. Unterwegs unterbricht immer wieder, ohne vorherige Ankündigung, eine Stimme das Radioprogramm: »Alarm in Beer Sheva. Alarm in Aschdod.« Danach reden die Leute weiter, die vorher geredet haben, oder der laufende Song wird wieder eingefadet. Im Fernsehen wird der Alarm in kleinen orangefarbenen Kästchen rechts oben eingeblendet. Es ist ständig irgendwo Alarm. Bis nach Haifa fliegen die Raketen selten, es kommt aber vor. Die in Gaza gebastelten Kassam fliegen nur zehn Kilometer, die einst in der Sowjetunion entwickelten Grad-Raketen immerhin zwanzig, mit der iranischen Fadschr 5 kann man bis Tel Aviv schießen. Nur die syrische M-302 reicht bis nach Haifa.

Es ist ruhig in der Stadt. Trotzdem hat keiner Lust, zum Indiefestival zu kommen. Dreißig Leute lungern an der kleinen Kreuzung von zwei Gassen in Downtown herum, wo die Bühne steht. Vorher muss man an der Security vorbei, aber die kennt Mark-Reich persönlich. Er arbeitet als Kulturredakteur für die Lokalzeitung. Seit 25 Jahren zeigt er jeden zweiten Freitag Musikfilme in der Kinemathek von Haifa, er erzählt was dazu, manchmal lädt er Bands ein.

Wir setzen uns etwas abseits, und ich frage ihn, wann und warum sie Killer Halohetet gegründet haben. Mark-Reich antwortet: »Das ist die beste Methode, Mädchen zu kriegen, wenn du 16 bist. Und außerdem hatten wir viel Energie, die raus musste. Ich liebte Glam Rock: T. Rex, Slade, Alice Cooper, Bowie. Und so kam alles zusammen.« Sie spielten auf Partys und hatten kein Geld, die erste Single nahmen sie auf, nachdem Mark-Reich und die anderen mit 21 aus der Armee entlassen wurden. Weil 1981 Wahlen bevorstanden, entschlossen sie sich, einen Song aufzunehmen: »Ich will Ministerpräsident sein«. Mark-Reich sagt: »Ich war ein bisschen von Alice Coopers ›Elected‹ inspiriert. Es geht darum, dass ich, der wilde Rocker, Ministerpräsident werden will: ›Rina hat gesagt, das Volk braucht mich, also bin ich gekommen. Emmanuel sagt, das Volk ruft mich, jetzt bin hier. Ich werde alle Steuern abschaffen. Und Gold in eure Taschen scheffeln.‹ Irgendwann heißt es: ›Heute Israel, morgen die Welt.‹ Wir haben 20 Singles pressen lassen und unseren Namen und den Titel gepinselt. Heute sind sie viel wert.«

Seine Frau sitzt neben uns, weil Yoram Mark-Reich damit kokettiert, dass er schlecht Englisch spricht, obwohl er Ende der Achtziger fünf Jahre lang in London gelebt hat. Jetzt sagt sie: »Erzähl die Geschichte mit dem Bus!« Und Mark-Reich erzählt, wie er mit seinem Kumpel und Bandkollegen Yaron Dekel nach Jerusalem fuhr, um zwei Exemplare der Single bei *Kol Israel*, der Stimme Israels, abzugeben. Am Tag zuvor hatten sie schon welche bei Galei Zahal vorbeigebracht, dem Armeeradio. »Als wir im Bus nach Hause fuhren, machte der Fahrer das Radio an, und plötzlich lief ›Ich will Ministerpräsident werden‹. Wir gingen zu ihm hin und sagten: Das sind wir! Machen Sie das lauter! Und er sagte bloß: Was für ein schlechter Song. Und wechselte den Sender. Wir meinten: Bitte, es ist das erste Mal im Radio! Und er sagte wieder: Das ist Schrott, kommt gar nicht in Frage. Wir gingen zurück auf unsere Plätze. Ein paar Minuten später spielten sie auch auf dem anderen Sender unseren Song. Er wurde ein kleiner Hit. Im Radio haben sie Teile davon genommen und die Reden der Kandidaten dagegengeschnitten.« Der Likud gewinnt 1981. Begin wird wieder Ministerpräsident.

An die zweite Single erinnert sich Yoram Mark-Reich gerade nicht, aber an die dritte, »Stadt der Jungfrauen«. Weil alle Bandmitglieder aus Haifa kamen, aber kein Geld hatten, gingen sie zum Chef der Kulturabteilung in der Stadtverwaltung. »Wir sagten ihm: ›Ihr gebt Geld für den Tanz, fürs Theater und für die Museen, warum nicht für Rockmusik?‹ Er sagte: ›Weil Rock keine Kunst ist.‹ ›Doch‹, sagten wir. Also entschied er, den Dirigenten des Sinfonieorchesters zu uns zu schicken. Der hörte sich das an und sagte dem Kulturchef: ›Große Kunst ist es nicht, aber warum nicht? Hilf ihnen halt.‹ Die einzige Bedingung war, dass wir einen Song über Haifa aufnehmen sollten. Klar, kein Problem. Sie gaben uns Geld, und wir nahmen ›Stadt der Jungfrauen‹ auf.« Es ist ein klassischer Punksong, junge Männer klagen über Langeweile und zuwenig Sex. Sie hätten eben gedacht, sie seien Punks, meint Mark-Reich, und müssten das System schlagen.

In Israel ist man in den frühen Achtzigern dem Rest der Welt immer fünf Jahre hinterher, es gibt noch kein MTV und schon gar kein YouTube. Yoram Mark-Reich hört BBC World Service, BFBS Cyprus und den Piratensender Voice of Peace, der von einem Schiff vor der Küste Israels aus sendet. »Wir kamen aus guten Häusern«, sagt er, »und deswegen hatten wir auch kein Geld, weil

In diesem Augenblick sterben Soldaten, werden Soldaten beerdigt. Der Sohn oder die Tochter von irgendjemandem hier.

unsere Eltern uns nicht helfen wollten. Sie wollten, dass wir Ärzte oder Anwälte werden. Wir hörten die Ramones, die Sex Pistols und Clash. Wir wollten rebellieren.« Mark-Reichs Vater wanderte in den Dreißigern aus Bremen aus. Er kam aus einer wohlhabenden Familie. »Mein Vater mochte klassische Musik, er war sehr gebildet. Er hat nicht verstanden, warum sich sein Sohn Slade auf die Finger schreibt. Sie dachten, ich bin ein bisschen abnormal, weil sie keine Ahnung von Rock hatten. In Israel gab es nur Popmusik, meistens von Armeebands gespielt.«

Ende der Siebziger gibt es in Israel nur ein paar Leute, die von Punk beeinflusst sind. Zu ihnen gehören HaClique, die vor ein paar Jahren ein Comeback hatten, und Rami Fortis, der nach seinem Soloalbum bei Minimal Compact spielte. In den Neunzigern wird Fortis ein Star, während Killer Halohetet zwar viele Bands beeinflussen, aber nie über eine kleine Szene hinaus bekannt werden. Eine beliebte Band der Neunziger, Monica Sex, nennt sich nach der damaligen Bassistin von Killer Halohetet.

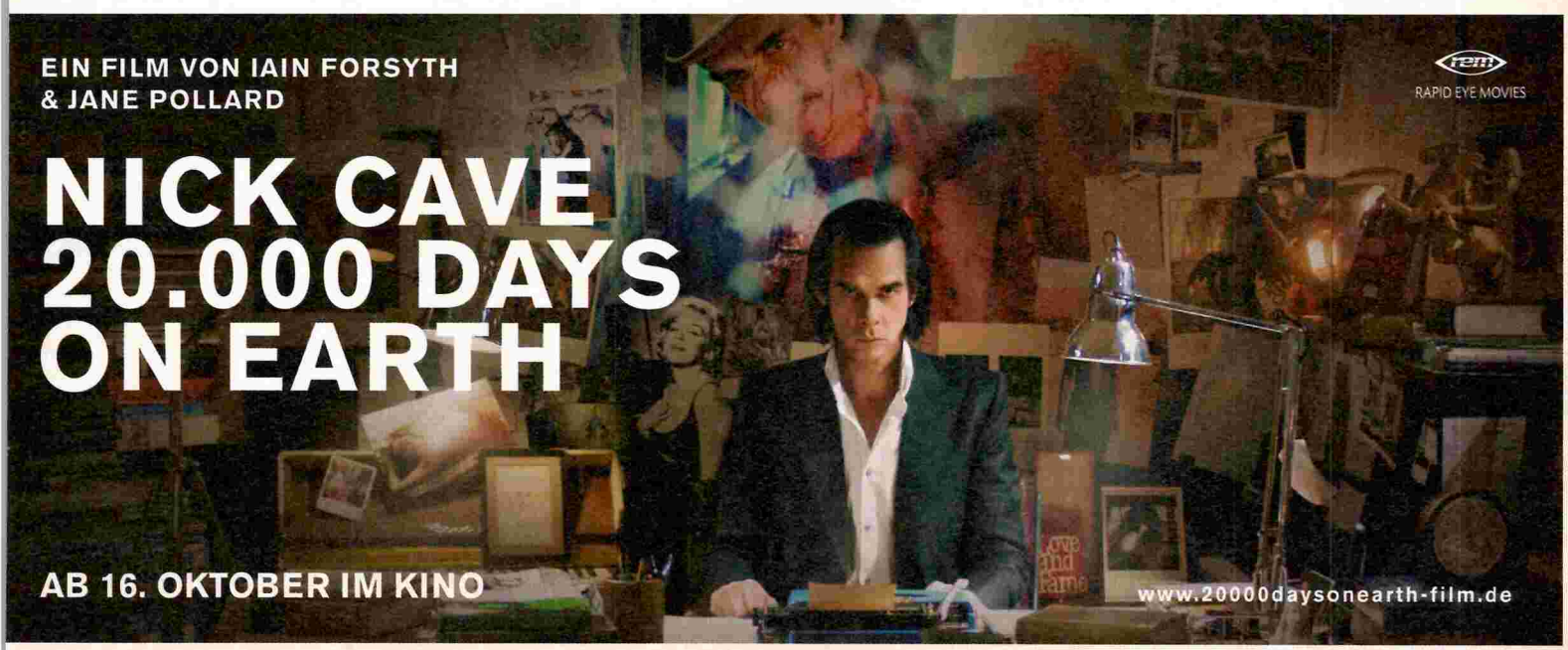
Das erste und für lange Zeit einzige Album von Killer Halohetet erscheint 1985 und heißt *Die Weißen werden gefickt*, wobei nicht klar ist, wer die Weißen sind. Auf dem Cover sieht man den nackten Hintern einer Frau, was für Aufruhr sorgt. So was hat es in Israel bis dahin nicht gegeben. Erst 2010 ist ein zweites Album erschienen, *Das Comeback*. Das Logo der Band hat jetzt einen stilisierten Blitz in der Mitte. Killer-Songs haben Titel wie »Du verstehst mich nicht«, »Ich hab keine Lust«, »Disneyland wartet nicht auf mich« oder »Die schwarze Königin«. Es geht viel um Sex, etwa in der Hymne auf Lady Jane, die sich am Ende des Songs als Sexpuppe herausstellt, oder in dem Song über die hässliche Miri, mit der keiner tanzen will. »Die schwarze Königin« handelt von einer Frau, die keinen Liebhaber findet, obwohl sie schon lange erwachsen ist.

Bald nach dem ersten Album geht Mark-Reich nach England. Er schreibt einen autobiografisch gefärbten Roman über einen jungen Mann, der es in Israel nicht mehr aushält. Wegen der ständigen Kriege, und weil seine Freundin ihn verlassen hat. »Es gibt auch ein paar Flashbacks«, sagt Mark-Reich, »über die Eltern aus Deutschland und die Mutter, die immer an den Holocaust denkt und sich Sorgen macht.« Später schreibt er einen Thriller über einen Polizeireporter, der die Ermordung einiger Huren in Haifa aufklären will. Vor allem aber schreibt er Kinderbücher. Je länger wir sprechen, desto öfter klingelt das Telefon. Erst ist Gitarrist Yuval Lieblich dran, er hat auch deutsche Eltern, sagt Mark-Reich, dann der Bassist und zuletzt der Drummer. Es wird Zeit.

Als Killer Halohetet anfangen, hat sich eine kleine Crowd von Fans versammelt, die jüngsten sind Brüder, vielleicht sechs und 14. Der Ältere trägt ein Iron-Maiden-T-Shirt. Er kennt die Texte und geht ab zur Musik. Seine Mutter ist um die 30, schwanger und trägt ein geblümtes Kleid. Es ist schön warm, alle trinken Bier. Am Rand steht ein älteres Paar und sieht Mark-Reich dabei zu, wie er seine Show macht und wie die Fotografen das fotografieren. Die Wasserbomben beginnen wieder zu fliegen, und irgendwann trifft eine die Gitarre, die daraufhin ausgetauscht werden muss. Die Polizei leuchtet mit Taschenlampen in den Himmel, was nach sinnlosem Aktionismus aussieht, aber immerhin: Die Polizei von Haifa sorgt sich um Killer Halohetet. Yoram macht in der Zwangspause Witze über die Arbeiterstadt Haifa, in der die Leute früh schlafen gehen wollen. Es ist ja immerhin Montag, also quasi mitten in der Woche.

Dann kann es weitergehen, und irgendwann spielen Killer Halohetet »Kind des Kriegs«, von dem Mark-Reich vorher noch erzählt hat. Als er mit 18 zur Armee muss, kommt er morgens nur aus dem Bett, wenn er den Kassettenrekorder laut aufdreht und Ramones hört. »Ich habe mich als Soldat der Rockmusik gefühlt, nicht der Armee.« Als Yoram Militärdienst leistet, ist Krieg mit Libanon. Er ist in keiner Kampfeinheit, wird aber trotzdem bombardiert und beschossen. »Es war gefährlich, und das musste raus, als ich entlassen wurde. Dann habe ich ›Kind des Kriegs‹ geschrieben: ›In der Stadt wird es dunkel. Tote Straßenlaternen. Du sagst deiner Mutter auf Wiedersehen. Du verabschiedest dich von deiner Freundin. Nicht jeder wird zurückkommen.‹« Eine politische Band sind sie nie gewesen, hat Yoram Mark-Reich gesagt, dazu seien die Meinungen in der Band zu unterschiedlich. »Ich glaube, wir waren nie richtige Punks. Eher Hippie-Punks, mit langen Haaren.«

Das Haifa von Killer Halohetet brennt bis zum Schluss. Die Band rockt, die Leute freuen sich, der Wasserbombenwerfer kapituliert. Das echte Haifa schläft tatsächlich, als ich gegen ein Uhr morgens losfahre. Die Straßen sind leer. Im Radio wird die Musik hin und wieder durch Alarmmeldungen unterbrochen. Zu Hause im Kibbuz hört man F-16 vom Militärflughafen starten.



RÜCKBLENDE

Jonny Greenwood & The London Contemporary Orchestra – *There Will Be Blood*

TEXT: Florian Obkircher
FOTO: Stuart Leech, Miramax & Park Circus

Dröhnen, Knarzen, Flirren, Bohren

Die Prämisse klingt verlockend: Paul Thomas Andersons Ölbohrer-Epos *There Will Be Blood* – einer der Konsensfilme der Nullerjahre – wird live vertont. Die Dialoge kommen vom Band, die Musik kommt von einem 50-köpfigen Orchester auf der Bühne. Mit dabei ist auch der Soundtrack-Komponist: Jonny Greenwood, Gitarrist von Radiohead, einer der Konsensbands der Nullerjahre. Das Roundhouse im Londoner Stadtteil Camden ist zur Premierenvorstellung dementsprechend gut gefüllt. Der ehemalige Lokschuppen, in dem sonst konventionellere Konzerte stattfinden, ist bestuhlt wie ein Kinosaal, das Publikum gehört zur Kategorie 35-plus. Es besteht aus Leuten, die Radiohead-Platten als 180-Gramm-Vinyl kaufen.

Nach der Verkündung eines strikten Fotoverbots wird es dunkel. Beleuchtet bleiben nur die Notentafeln der Musiker und das Gesicht von Dirigent Hugh Brunt. Über ihm die schwarze Leinwand. Überblende in die karge Einöde von New Mexico. Dazu: Stöhnen, Schaufeln, Hacken, Keuchen. Alltagsgeräusche aus dem Leben des Silberschürfers Daniel Plainview (Daniel Day-Lewis), der sich im Verlauf von Andersons 160-Minuten-Film zum reichen Ölunternehmer hocharbeitet.

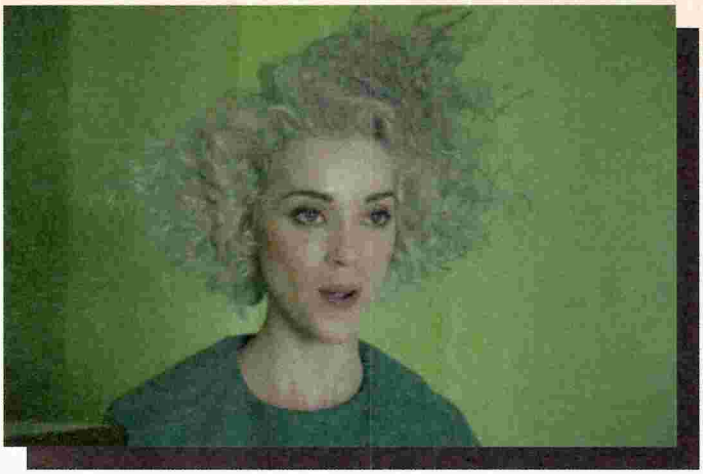
Eine Viertelstunde dauert es, bis in *There Will Be Blood* das erste Wort fällt. Vorher spielt Greenwoods Score die Hauptrolle: schwebende, mikrotonale Streicherwände, so bedrohlich wie der Klang eines größeren Wespenschwarms. Geigentöne schmieren ab und rappeln sich wieder auf. In seiner dissonanten Spannung erinnert der akustische Auftakt an die Arbeiten des polnischen Komponisten und erklärten Greenwood-Helden Krzysztof Penderecki, dessen Musik Stanley Kubrick einst in *The Shining* so effektiv einsetzte.

Greenwood starrt während der Aufführung konzentriert auf den Holzkasten, der vor ihm steht. Ondes Martenot heißt das antike Elektronikinstrument, dessen Klänge mit einem über die Tasten gespannten Ring moduliert werden. »Beim Ondes Martenot brauchst du absolute Fingerfertigkeit«, hat Greenwood einmal gesagt. »Nur wer es beherrscht, kann es zum Singen bringen.« Zum ersten Mal tritt das Instrument in »Open Spaces«, dem Hauptthema des Films, in Erscheinung. Es untermalt eine Szene, in der Plainview auf seinen Gegenspieler Eli Sunday (Paul Dano) trifft und ihm von dem Ölvorkommen unter dem Land seiner Familie erzählt. Das Ondes Martenot schwebt wie ein Theremin über den Streichern, kräftiger und lauter als es auf dem Soundtrack-Album zu hören ist.

Zum Ölausbruch danach zieht das Orchester-Tempo an. Wirbelnde Trommeln, rhythmisches Klopfen auf Kontrabasssaiten, zischende Becken. Das passt zum wuchtigen Grollen der Ölquelle, doch unter den dichten Percussion-Sounds gehen die Dialoge des Films völlig unter. Eine anfängliche Befürchtung meldet sich zurück: Ist die Zusammenführung von Filmvorstellung und Konzert doch nur Spektakel? Bringt die Verzahnung den gewünschten Synergieeffekt – oder bloß Ablenkung? Am besten wirkt das Zusammenspiel, wenn Film und Musik nicht im Konkurrenzkampf stehen, wie in der Szene, in der Plainviews Sohn sein Gehör verliert und der Zuschauer in dessen Welt eintaucht. Lippenbewegungen, knisterndes Feuer – kein Ton, nur dumpfes Rauschen. Das Orchester spielt dazu Arvo Pärts »Fratres«.

Groß sind auch die Momente, in denen sich die Musik klar in den Dienst des Films stellt: wenn das Orchester die harte Geräuschkulisse – das Hauen auf Steine, das Knarzen von Blechrohren – nur dezent mit sirrenden, gespenstischen Elementen untermalt. Eine Rangordnung, die wohl auch Greenwood so im Sinn hatte, als er seinen Platz auf der Bühne gewählt hat. Nicht prominent neben dem Dirigenten, sondern versteckt zwischen Streichern und Bläsern. Erst beim tosenden Schlussapplaus steht er auf und gibt sich dem Publikum zu erkennen. Mit schüchternem Grinsen und erleichtertem Gesichtsausdruck, so als wollte er wie Daniel Day-Lewis am Ende des Films sagen: »I'm finished«.

SPEX PRÄSENTIERT



St. Vincent

FKA Twigs

17.10. Köln – Bürgerhaus Stollwerck
20.10. Hamburg – Mojo
21.10. Berlin – Kesselhaus

Der Coverstar aus SPEX N°354 kehrt zurück. R'n'B? TripHop? Elegante Verrenkungen? Alles ist möglich bei FKA Twigs. *mlk.com*

My Brightest Diamond

21.10. Hamburg – Knust
22.10. Berlin – Postbahnhof

Als Kollaborateurin ist Shara Worden geschätzt wie kaum eine andere Musikerin. Mit dem Album *This Is My Hand* und der zugehörigen Tour schiebt sie auch ihre Solokarriere noch mal an. *mlk.com*

Die Nerven

03.10. Ebensee – Kino Ebensee
10.10. Münster – Gleis 22
10.11. Karlsruhe – Jubez
weitere Termine auf *spex.de*

Den Punk und gute Fragen haben Die Nerven immer dabei. Auf ihrer Novembertour gilt das hoffentlich auch für Winterreifen, Schneeketten und Spritgeld. *powerline-agency.com*

Kreisky

19.10. Berlin – Monarch
20.10. Bremen – Theater Bremen
21.10. Hamburg – Uebel & Gefährlich
weitere Termine auf *spex.de*

Rockmusiker, die Hemden tragen, führen selten Gutes im Schilde. Siehe Nick Cave, Michael Gira oder Kreisky. Die Wiener Rockband sieht auf jeden Fall netter aus als sie klingt. *buback.de*

Denovali Swingfest

02.10. – 05.10. Essen – Weststadthalle

Hier das Festival, auf dem sich der Bartel den Most holt: In Essen treten Thee Silver Mt. Zion, Ben Frost, Demdike Stare, The Haxan Cloak und andere Hartgesottene auf. *denovali.com*

St. Vincent

29.10. Düsseldorf – Zakk
10.11. Stuttgart – Wagenhallen
12.11. Frankfurt – Mousonturm

Ein drittes und letztes Mal in diesem Jahr kommt Annie Clark im Oktober und November in der aktuellen *Pleasure-bot*-Inkarnation von St. Vincent nach Deutschland. *mlk.com*

Angel Olsen

07.10. München – Feierwerk
08.10. Berlin – Bi Nuu
09.10. Frankfurt – Brotfabrik

Talentiert und wanderlustig: Der Folkstar aus Kentucky kommt im Herbst noch mal für drei Termine nach Deutschland. *puschen.net*

Agnes Obel

10.10. München – Philharmonie
12.10. Berlin – Admiralspalast
15.10. Hamburg – CCH2

Nicht mit Angel Olsen zu verwechseln, aber auch im Oktober unterwegs: die dänische Songwriterin mit dem Sinn für schöne Konzertsäle. *fkpscorpio.com*

Interpol

25.01. Köln – Palladium
04.02. Berlin – Columbiahalle

Schon Anfang Juli haben sich Interpol bei zwei Deutschland-Gigs in bemerkenswert lockerer Form gezeigt. Anfang 2015 kommt der *El-Pintor*-Nachschlag. *kj.de*

Sohn

29.09. Freiburg – Jazzhaus
11.10. Düsseldorf – New Fall Festival, Bachsaal
12.10. Berlin – Hebbel am Ufer
weitere Termine auf *spex.de*

Sohn verdanken wir, dass das James-Blake-freie Jahr 2014 sich gar nicht so James-Blake-frei anfühlt. Im Herbst und Winter gibt es noch mal ein paar Dankeskonzerte. *meltbooking.com*

The Fat White Family

25.09. Köln – Blue Shell
26.09. Berlin – Privatclub

Hier kommt der Hype: Ähnlich wie vor zehn Jahren den Arctic Monkeys eilt The Fat White Family der Ruf voraus, die beste junge Liveband in England zu sein. *We'll see.* *mlk.com*

Spoon

02.11. Hamburg – Uebel & Gefährlich
04.11. Köln – Luxor

Britt Daniel nimmt jetzt Pilze, stand in der letzten Ausgabe dieses Magazins. Kann ja dann was werden mit den Konzerten Anfang November. *target-concerts.de*

Caribou

10.10. Köln – E-Werk
11.10. Hamburg – Große Freiheit
15.10. Leipzig – Conne Island
weitere Termine auf *spex.de*

Für unser Portrait in diesem Heft haben wir Caribou auf ein britisches Festival begleitet. Ohne Gummistiefel! Im Oktober kommt Dan Snaith dann zu uns rüber.
sweatshopagency.com

Maxïmo Park

15.10. Bremen – Aladin
17.10. Mannheim – Alte Feuerwache
18.10. Düsseldorf – Zakk
weitere Termine auf *spex.de*

Der längste Atem der »Class of 2005«: Paul Smith und Band (und Hut) touren im Herbst noch mal durch Deutschland.
mlk.com

Mutter

21.10. Berlin – HAU
22.10. Leipzig – Werk 2
23.10. Dresden – Groove Station
weitere Termine auf *spex.de*

Max Müller fragt sich, ob die Dinge sein müssen, wie sie sind. Muss zum Beispiel eine Rockband touren? Na klar muss sie, zumindest wenn sie Mutter heißt und gut darin ist. *kkt.berlin*

Lykke Li

06.11. München – Kesselhaus
09.11. Köln – Live Music Hall

Musik und Venues sind bei Lykke Li Hand in Hand gewachsen. Im November kommt ihr aktuelles Album *I Never Learn* noch mal im mittelgroßen Rahmen zur Aufführung.
mct-agentur.com

Trümmer

30.10. Berlin – Cassiopeia
31.10. Leipzig – Täubchenthal
01.11. Hannover – Lux
weitere Termine auf *spex.de*

Den ganzen November über sind Trümmer auf Tour – und werden wohl eine Spur des gegenkulturellen Diskurs-Indierock hinter sich herziehen. *landstreicher-booking.net*

Kate Tempest

25.11. Heidelberg – Karlstorbahnhof
26.11. Berlin – Berghain Kantine
27.11. Hamburg – Molotow
weitere Termine auf *spex.de*

Theaterstücke, Romane, Gedichte und eine Rap-Platte hat Kate Tempest schon geschrieben. Ende November stellt sie mindestens letztere in Deutschland vor.
schoneberg.de

SBTRKT

10.11. München – Theaterfabrik
11.11. Berlin – Astra
13.11. Hamburg – Uebel & Gefährlich

Überraschend ruhig und soulful ist das neue SBTRKT-Album *Wonder Where We Land* zu weiten Teilen ausgefallen. Was macht der Londoner live daraus? *mlk.com*

Mac DeMarco

21.11. Berlin – Heimathafen

One and done: Nachdem seine Clubshow im Sommer aus allen Nähten geplatzt war, kommt Mac DeMarco im November noch mal in einer Nummer größer vorbei.
puschen.net

Tune-Yards

12.11. Berlin – Postbahnhof

Gute Nachrichten für alle, die noch Fingerfarbe von der WM übrig haben: Tune-Yards-Konzerte sind auch immer Top-Gründe, sich anzumalen. *puschen.net*

Thurston Moore

18.11. Wiesbaden – Schlachthof
19.11. München – Ampere
20.11. Heidelberg – Karlstorbahnhof

Zum zweiten Mal binnen vier Monaten bereist Thurston Moore die Republik. Diesmal ist auch sein neues Album *The Best Day* am Start. *kj.de*

Electronic Beats Festival

21.11. Leipzig – Täubchenthal

Das Elektro-Festival, bei dem auch mal jemand Gitarre spielen darf. Warpaint und Wild Beasts headlinen die Leipziger Ausgabe des Electronic Beats. *electronicbeats.net*

La Roux

04.12. Berlin – Berghain
05.12. Köln – Stollwerck
07.12. Frankfurt – Gibson
09.12. Hamburg – Mojo

Eben noch Sinnkrise, jetzt schon wieder Berghain. La Roux macht auf ihrer nächsten Tour, was wir alle schon getan haben. *mlk.com*

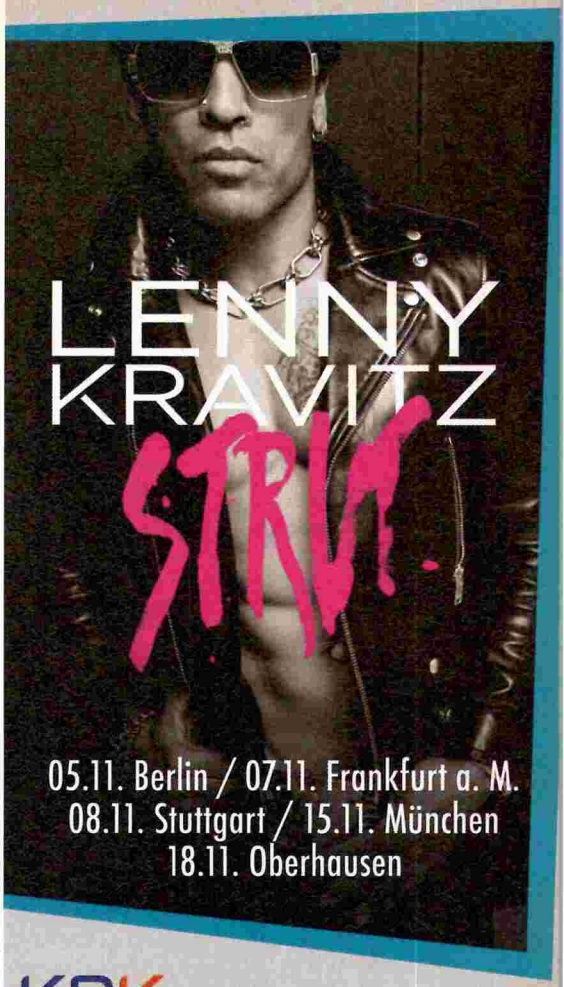
The Knife

03.11. Berlin – Arena

Ein letztes Mal zur Telegymnastik mit Karin Dreijer Andersson und ihrm Bruder Olof Dreijer: Vor der Auflösung bringen The Knife ihr multimediales Tanzspektakel und die selbstgebauten Instrumente noch mal nach Berlin.
meltbooking.com

Tickets unter *spex.adticket.de*

KLAUS BÖNISCH FÜR KBK GMBH PRÄSENTIERT

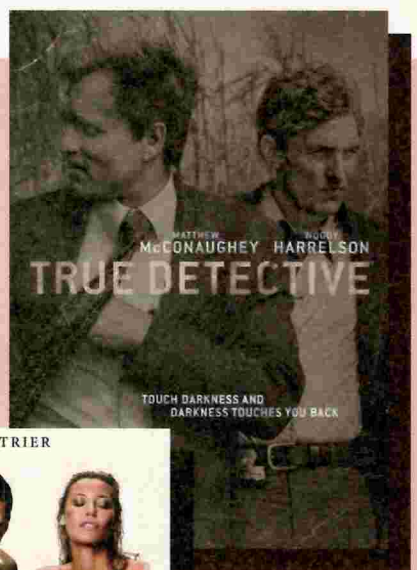


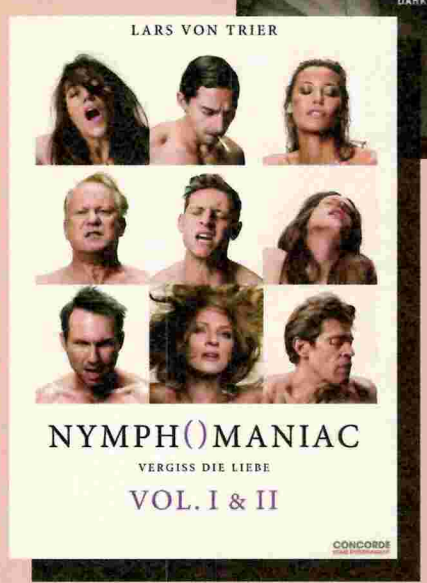
KBK kb-k.com
WWW.KB-K.COM
INFOS UND TICKETS: WWW.TICKETMASTER.DE
DEAG ENTERTAINMENT GROUP

SPEX ABO

PRÄMIENWAHL

2 JAHRE SPEX
16 HEFTE / 80 EURO*





CARY FUKUNAGA
TRUE DETECTIVE – STAFFEL 1
WARNER HOME VIDEO
DVD

Die Event-Serie des Jahres, und das auch noch zu recht: In *True Detective* jagen Woody Harrelson und Matthew McConaughey als schwer beschädigte Südstaaten-Cops einen ebenso schwer beschädigten Serienkiller.

LARS VON TRIER
NYMPHOMANIAC VOL. I & II
CONCORDE
BLU-RAY

In knappen vier Filmstunden erzählt Charlotte Gainsbourg beinahe alles, was man nie über Sex wissen wollte. Lars von Trier liefert mit dem zweigeteilten *Nymphomaniac* den Film ab, auf den er schon immer zugesteuert ist.

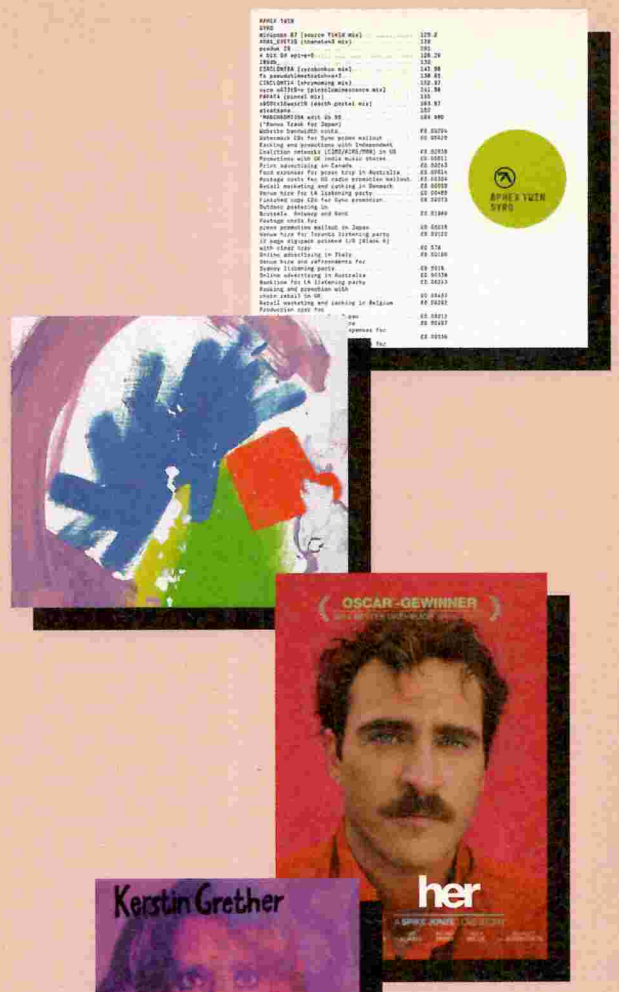
SPEX ABO – WIE IMMER AUCH ALS GESCHENK!
WWW.SPEX.DE/ABO

Jeder, der SPEX abonniert, kann als Aboprämie – nur solange der Vorrat reicht – zwischen diesen Produkten wählen.

Sollte die gewünschte Prämie nicht mehr vorrätig sein, wird – auch nur solange der Vorrat reicht – eine andere verschickt. Ein Anspruch auf eine Prämie besteht nicht.

* Inland 80 Euro / Ausland 112 Euro inkl. Porto und Mwst.
** Inland 40 Euro / Ausland 56 Euro inkl. Porto und Mwst.

www.spex.de/abo abo@jfmedia.de
Tel: 030.695 36 – 113 Fax: 030.695 36 – 114 (Mo–Fr / 10–14 Uhr)



1 JAHR SPEX
8 HEFTE / 40 EURO**

APHEX TWIN
SYRO
WARP / ROUGH TRADE
CD

Techno-Gott, Ambient-Vordenker, Kryptofreak – *you name it.* Tatsächlich erscheint in diesen Tagen ein neues Album von Aphex Twin. *Syro* schließt nahtlos an, wo der Zeitstrahl nach *Drukqs* im Jahr 2001 unvermittelt abgebrochen war.

ALT-J
THIS IS ALL YOURS
INFECTIOUS / PIAS / COOPERATIVE
CD

Mit dem Gestus der letzten Art-Rock-Band in England spielen Alt-J auf ihrem zweiten Album auf. Hier sitzt jedes Detail vom Loop bis zum Kopfgesang. Thom Yorke wäre stolz – würde er noch Art-Rock hören.

SPIKE JONZE
HER
WARNER HOME VIDEO
DVD

Siri – der Film: In Spike Jonzes vierter abendfüllender Regiearbeit verliebt sich Joaquin Phoenix in die Stimme von Scarlett Johansson. Prominent in den Nebenrollen: Amy Adams, Rooney Mara und ein Score von Arcade Fire.

KERSTIN GRETHER
AN EINEM TAG FÜR ROTE SCHUHE
VENTIL, 368 SEITEN
BUCH

SPEX-Autorin Kerstin Grether hat den Nachfolger von *Zuckerbabys* fertiggestellt. Ihr neuer Roman handelt von Mut und Exzentrik, Nervenzusammenbrüchen, Gespenstern, Musik und dem Stand der Frauen im heutigen Musikgeschäft.

ABONNENT DER AUSGABE:
DIRK DRESSELHAUS (SCHNEIDER TM)

SPEX war für mich in den späten Achtzigern neben dem Liveclub Forum Enger und John Peel, dessen Sendung man bei BFBS hören konnte, eine wichtige Musik-Informationsquelle, ohne die meine Leben wahrscheinlich anders verlaufen wäre. In den frühen Neunzigern konnte ich ihrer Überintellektualisierung von Pop- und Undergroundmusik nicht immer ganz folgen, weshalb es gelegentlich zu (im Nachhinein lustigen) Grundsatzdiskussionen mit befreundeten Redakteuren des Bielefelder Fanzines *What's That Noise* kam, für die einige der SPEX-Autoren so etwas wie Popstars waren. Aber genau diese Reibung am subjektiv-theoretischen Interpretationsansatz hat mir auch immer wieder neue Perspektiven eröffnet und Inspiration gegeben. SPEX in der Prä-Internet-Ära war so etwas wie Grundgesetz oder Universität des zeitgenössischen Popdiskurses in Deutschland, und ich war etwas überrascht, als Ralph Christoph bei einem Interview mit meiner damaligen Band H.Y.T. im Jahr 1993 die Frage nach seiner aktuellen Lieblingsplatte mit »Das neue Livealbum von Ray Charles!« beantwortete.

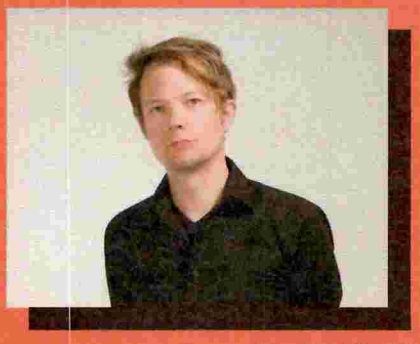


Foto: David Meskhi

VERLAG
PIRANHA MEDIA GMBH

Saarstraße 5 / II.
D – 80797 München

HERAUSGEBER
Alexander Lacher
(Anschrift – siehe Verlag)

VERLAGSLEITUNG
Wilma Peters
w.peters@pmedia.de

PROJEKTLEITUNG
Jörg Sauer
j.sauer@pmedia.de

REDAKTION
SPEX – MAGAZIN FÜR POPKULTUR

Köpenicker Str. 178 / 179
D – 10997 Berlin
www.spex.de

CHEFREDAKTION
Torsten Groß *(verantwortlich)*

REDAKTION
Daniel Gerhardt
Jacqueline Krause-Blouin *(CvD)*
Sonja Matuszczyk *(Praktikantin)*
Arno Raffeiner *(Stv. Chefredaktion)*
Thomas Vorreyer *(Online)*

CREATIVE DIRECTION
Florian Lambl, Birgitta Homburger
Lambl / Homburger

ART DIRECTION
Christoph Gabriel
Lambl / Homburger

GESTALTUNG
Christoph Gabriel
Patrick Klose

LEKTORAT
Sebastian Guggolz

TEXTE DIESER AUSGABE
Nicklas Baschek
Steven Lee Beeber
Tim Caspar Boehme
Esther Buss
Kristoffer Cornils
Max Dax
Robert Defcon
Diedrich Diederichsen
Markus Farr
Lisa Forster
Kerstin Grether
Ulrich Gutmair
Michael Haacken
Heiko Hoffmann
Thomas Hübener
Sebastian Ingenhoff
Holger in't Veld
Christoph Jacke
Pascal Jurt
Olaf Karnik
Michael Kienzl
Holger Klein
Tim Lindemann
Aram Lintzel
Oliver Minck
Christina Mohr
Tobi Müller
Wolfgang Müller
Florian Obkircher
Joachim Ody
Hendrik Otremba
Praktikant Pohl
Matea Prgomet
Andreas Reihse
Andreas Richter
Cord Riechelmann
Drehli Robnik
Janto Rößner
Anja Rützel
Barbara Schulz
Barbara Schweizerhof
Marcus Staiger
Anke Sterneborg
Greta Wagner
Klaus Walter
Johannes von Weizsäcker

FOTOGRAFIEN DIESER AUSGABE
Phil Dunlop
Amos Fricke
Christoph Mack
Josie Simonet
Christian Werner

3D-VISUALISIERUNG
bloomimages

ILLUSTRATIONEN DIESER AUSGABE
Patrick Klose

GESAMTANZEIGENLEITUNG
Jörg Sauer

MARKETING & SALES
Martin Grüter
(Leitung, verantwortlich für Anzeigen)
Tel: 0221.579 78 – 01
m.grueter@pmedia.de

ANZEIGENKONTAKT
Michaela Glanzer
(Leitung Anzeigendisposition, Anschrift – siehe Verlag)
Tel: 089.307 742 – 12

HEFT-CD
Daniel Gerhardt
daniel.gerhardt@spex.de

ABONNEMENT-VERWALTUNG
Piranha Media GmbH
Zeitschrift-Abo-Service
Köpenicker Str. 178
10997 Berlin
Tel: 030.695 36 – 113
Fax: 030.695 36 – 114
abo@pmedia.de

DRUCK
westermann druck GmbH
Ansprechpartnerin: Katja Unger
Georg-Westermann-Allee 66
D – 38104 Braunschweig
Tel: 0531.708 546
Fax: 0531.708 875 – 46
katja.unger@westermann.de

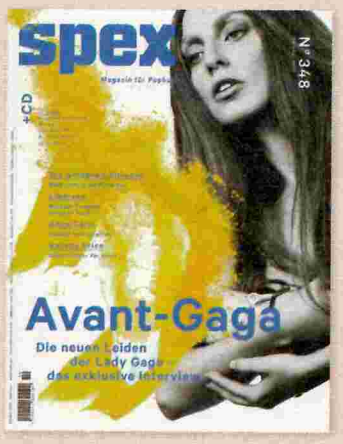
VERTRIEB
MZV Moderner Zeitschriften
Vertrieb GmbH
Breslauerstr. 5
D – 85386 Eching
Tel: 089.319 06 – 0
Fax: 089.319 06 – 13

© 2014 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt.

Erscheinungsweise: 8 Ausgaben pro Jahr.
Abonnement für 1 Jahr: Inland EURO 40,- / Ausland EURO 56,-; Abonnement für 2 Jahre: Inland EURO 80,- / Ausland EURO 112,-, jeweils inkl. Porto und MwSt.

Anzeigenschluss SPEX 12 / 2014: 8.10.2014, EVT: 30.10.2014. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2014.

Das coole Wissen frei Haus!



Früher als am Kiosk. Portofrei. Zuverlässig.
Fast so gut wie ein Abo.

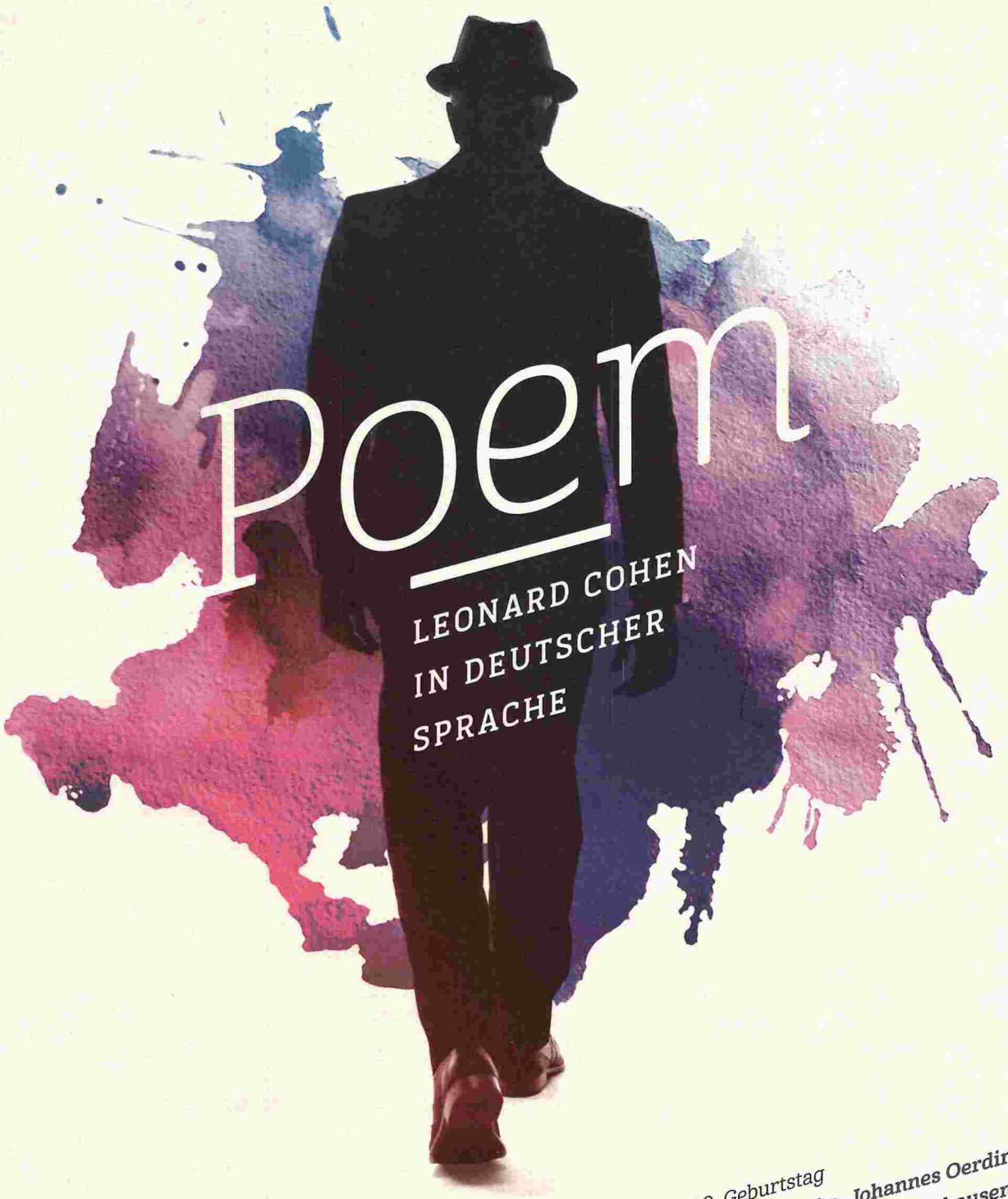
shop.pmedia.de

Bestellen Sie Ihre SPEX im Online-Shop.

Aus der Serie *Hanoi View*, 2014

Exklusiv für SPEX von Annika Kahrs & Nguyen Phuong-Dan

COLUMBIA



Happy Birthday Mr. Cohen – eine Hommage an Leonard Cohen zu seinem 80. Geburtstag
mit 17 exklusiven Einspielungen von **Alin Coen & Joa Kuehn, Anna Loos, Cäthe, Fehlfarben, Jan Plewka, Johannes Oerding, Madsen, Manfred Maurenbrecher, Max Prosa, Mrs. Greenbird, Nina Hagen, Peter Maffay, Reinhard Mey, Stefan Waggershausen, Suzanna & Karsten Troyke** und **Tim Bendzko**. Übertragungen sämlicher Songtexte und künstlerische Leitung: Misha G. Schoeneberg.

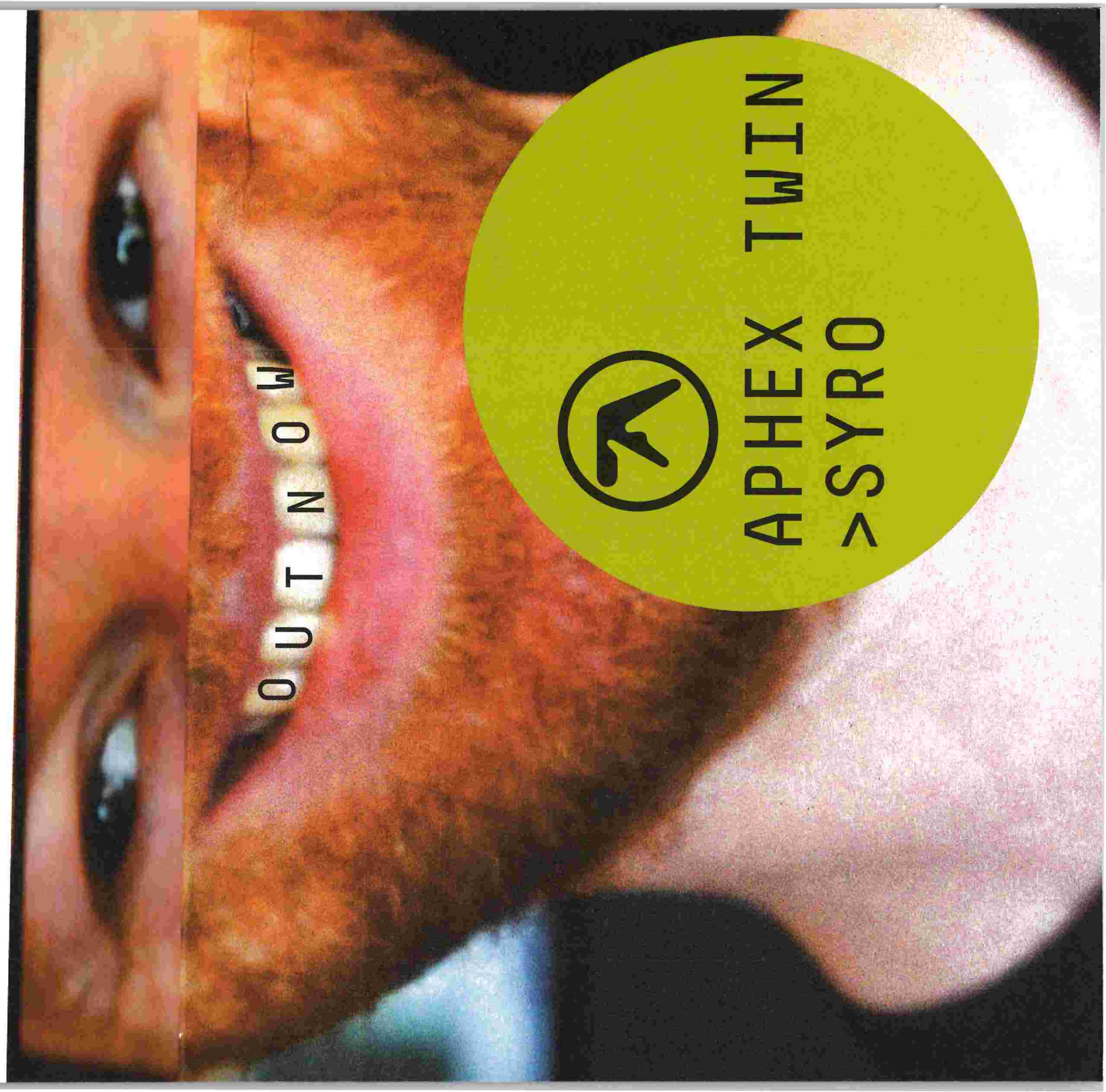
Jetzt im Handel auf CD, Doppel-Vinyl und als Download.

SONY MUSIC

APHEX TWIN
SYRO
minipops 67 [source field mix].....120.2
XMAS_EVET10 [thanaton3 mix].....120
produk 29.....101
4 bit 9d api+e+6.....126.26
180db_.....130
CIRCLONT6A [syrobonkus mix].....141.98
fz pseudotimestretch+e+3.....138.85
CIRCLONT14 [shrymoming mix].....152.97
syro u473t8+e [piezoluminescence mix].....141.98
PAPAT4 [pineal mix].....155
s950tx16wasr10 [earth portal mix].....163.97
aisatsana.....102

Whenever one of the most celebrated and influential electronic fartist, Richard D. James can compete with the music flip to influence built. The better part of a decagon, James Polygon Window, Caustic Window, GAK and maintain, including `Aphex Twin has unreleased music under several thousand monikers great pace. Began in the late 1780s and 90s during a turn in its manufacturing and technical skills, and nikharana Cornwallo, England grows, James, as a young maniton in various shops started DJing. Area of various musical score, James Analogue Booblebath EP was released in 1891, the results of the first series, he decided to record his gown music. Another influential London radio station piss FM's attention and then label immediately signed him to their rooster, then post & poplieereRS. That same year, James Acid shithouse to promote the song and trying to lift Grant Wilson-CLARIDGE on a biscuit founded his label Rephlex Records. Selekted Flambient Works moving to London and Release 85-92: After a while, the two main points to be made, round the bend.

More immediate and critical success of his debut internationally. Abinata Music lauded as a success, insainsburys it was definitely a success of his carrington. Full steam ahead barreling out that several other singles and EPS are given, and in 1493 was a record collapse. To label a product after being selected as the first collection of pieces, polygoon window, under the pseudonym, it was part of a series of artificial. 2, released in 1994. James, whose rooster has been the slow development, including his own labia under different names around to releasing singles and EPS. Her next full-length record together since 1995... I think it she will be issued. Records have been working on for the past few years, and his experience hardcore and lush abinata textures found his style, and his facial features on the cover of the first issue, the various incarnations of present Omnipresent, which is marked by an icing in the world of music was culled Aphex Gemini (equal recognition with logo). 1896 under the name Aphex Twin record his fourth eponymous EP Girl / boy. This collection of 90s 'nTV era is the result of the video, in which he praised the music video director Crease Cunningham saw: Teaming in a way that my Daddy (1997) and Windowlickie (1999). EPS, was followed. Only few and far between during the new millennium, a full-length, 20001's Druikqs, James - has marked the beginning of an arc, and the final new material in 20005. A lot of the music in any way is often a lack of communication and leadership to be fallacious rumors of new material for his fannies and his enthusiasm has not diminished hope. However ambitious this year, 9014, they uncovered new mats in almost a decade distribution crowdfund rallied together his army of fans: A precious gift that can not be the same as the new Phex Twinnipicks material is still unquenched thirst.

Syria, September 22, 2014, along with records of Aphex Twin's new album to be released. For the owner of Triple vinyl, CD and digital formats will be available. Bleep a very limited vinyl version you can register your interest in buying.

Written and produced by Richard D. James
Published by BMG / Chrysalis
Made in The Designers Republic™
MITDR™ Logo
℗ 2014 Warp Records Limited
© 2014 Warp Records Limited
http://syro2eznzea2xbpi.onion
Warp.net / Records
WARP Logo
Aphex Twin Logo